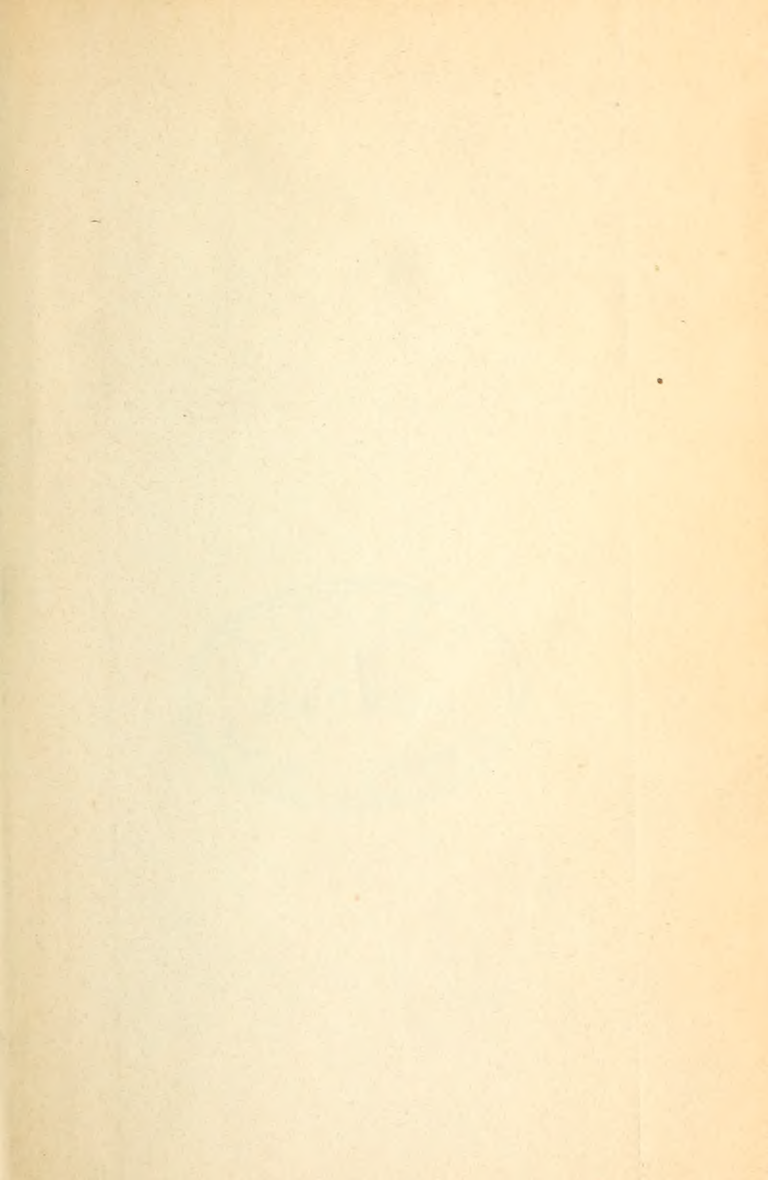
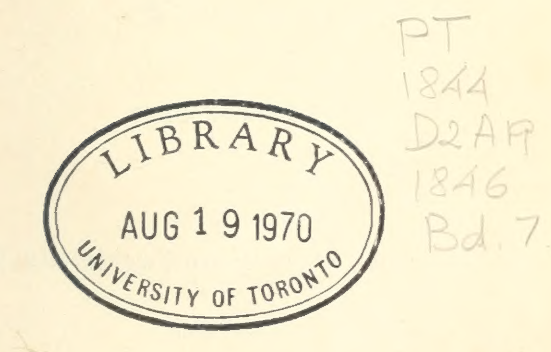

UNIVERSITY
OF
TORONTO
LIBRARY









Dramatische

und

dramaturgische Schriften

von

Eduard Devrient.

Siebenter Band.

Geschichte der deutschen Schauspielkunst.

Dritter Band.

Leipzig,
Verlag von J. J. Weber.
1848.

Geschichte

der

deutschen Schauspielkunst.

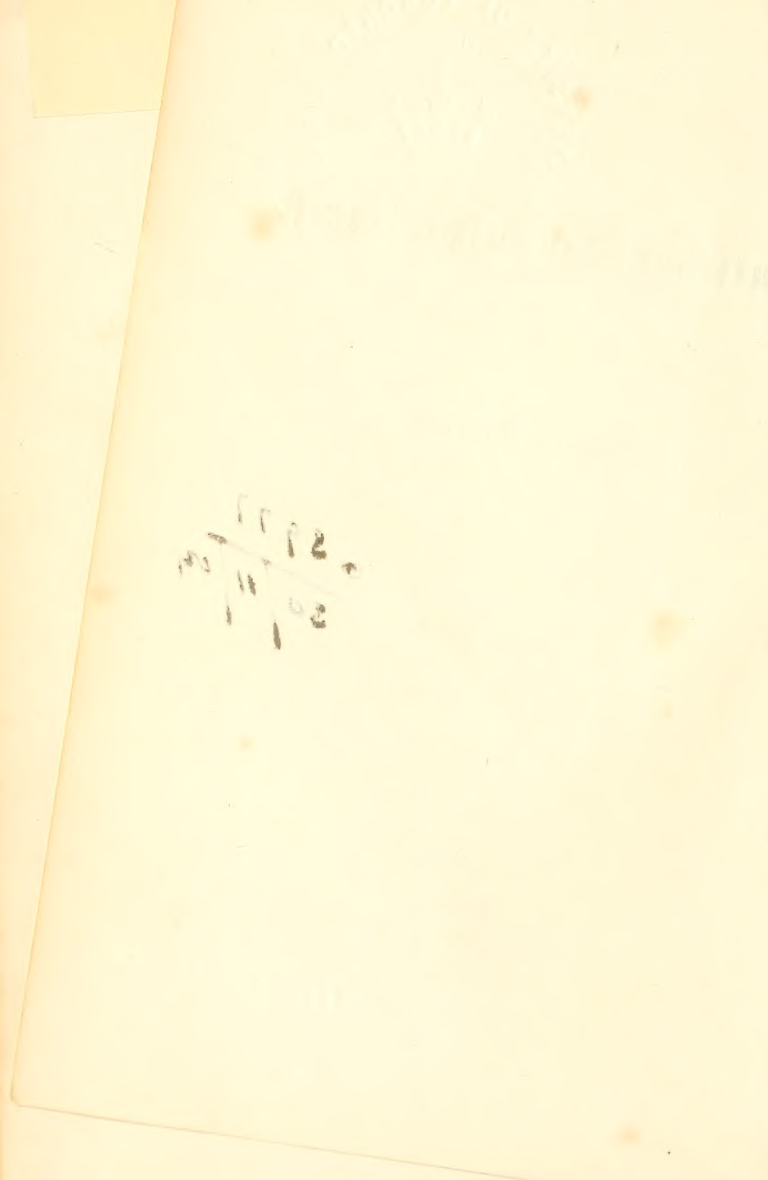
Von

Eduard Devrient.

Dritter Band.

Das Nationaltheater.

Leipzig,
Verlag von J. J. Weber.
1848.



Inhalt des dritten Bandes.

I. Die Mannheimer Schule.
(1779—1800.)

Seite

II. Fleck und das Berliner Nationaltheater.
(1783—96.)

III. Ausbreitung der nationalen Kunst.
(1780—1800.)

IV. Weitere Entfaltung der verschiedenen Kunstgattungen in Wien. (1781—1800.)

V. Schröders zweite Direction.
(1785—1798.)

VI. Das Ergebniß der bisherigen Entwicklungen.
(zu Ende des XVIII. Jahrhunderts.)

VII. Die Weimar'sche Schule. (1791—1805.)

VIII. Iffland's Direction des Berliner Nationaltheaters. (1796—1814.)

Anm: durch einen Druckfehler kommen die Seitenzahlen von 257—66 doppelt vor, die Bezeichnung durch * weist auf die ersten zehn Seiten.

IX. Ueberblick der Fortentwickelung.
(bis um 1815.)

X. Ausgang der Weimar'schen Schule.
(1805—1817.)

XI. Resultate und Aussichten.

Geschichte

der

deutschen Schauspielkunst.



I.

Die Mannheimer Schule.

(1779—1800.)

Wie manches Samenkorn, vom Strome der Luft entführt, fern von des Säemanns Pflege glücklicher gedeiht, als unter seiner Hand, so gelingt manch schönes Unternehmen an anderm Ort und unter anderer Führung besser, als es dem Stifter glücken wollte.

Kaiser Joseph's II. Absichten bei Constituirung des deutschen Nationaltheaters, die Wien nur unvollkommen gedeihen ließ, sie sollten in Mannheim erfreulich sich erfüllen.

Ein günstiger Boden für freiere geistige Bewegung, das Zusammentreffen schön gestimmter Persönlichkeiten, eine glückliche Mischung der gesellschaftlichen und Bildungs-Elemente, alles das erzeugte hier einen neuen

1 *

Geist der Verfeinerung und Veredlung, gerade da die Natürlichkeitsrichtung sich alles zu erlauben begann, und die wild geniale Kraft der jugendlichen Literatur alle Zügel abstreifte.

Zum ersten Male weht uns aus dem Schauspielerleben ein reinerer Athem mit den Ahnungen einer poetischen Blüthezeit an, und eine feine, aristokratische Persönlichkeit, wie sie unsere Geschichte noch nicht gekannt, tritt uns in Iffland, als Repräsentanten einer neuen Bildungsphase, entgegen.

Zum ersten Male also nimmt eine Stadt des Rheines die Spitze der Bewegung ein; Mannheim löst Hamburg ab: der Vorkampf geht von der Prinzipalschaft einer freien Stadt auf die Intendanz eines fürstlichen Nationaltheaters über.

Der Churfürst hatte die Marchand'sche Gesellschaft nach seiner neuen Residenz München verpflanzt. Seyler, der sich in Frankfurt und Mainz aufhielt, fing an, Sonntags in Mannheim zu spielen, zog endlich ganz hinüber, konnte aber den Verfall seiner Gesellschaft nicht aufhalten; nur die Aufhebung des Gothaischen Hoftheaters im Herbste 1779 brachte, mit einem glücklichen Schlage, die Bildung des neuen Mannheimer Nationaltheaters zu Stande.

Boek, Herr und Frau Meyer, Beil, Iffland, Beck, und die Frauen Wallenstein und Kummerfeld waren die Erwerbungen, die sich zu dem

Reste der Seyler'schen Gesellschaft stellten, bei dem sich der junge Zuccarini als Liebhaber auszeichnete, Frau Seyler aber das bedeutendste Talent war. Herr und Frau Toskani und die talentvolle Debutantin Baumann traten bald hinzu, auch die Familie Brandes, die darauf gerechnet hatte, Seylers nicht mehr hier zu finden.

Eine seltsame Ironie des Theatergeschickes führte die Brandes, wie sie es auch vermeiden mochte, immer wieder mit ihrer furchtbaren Feindin zusammen.

Es war ein schöner Verein von bewährten Talenten, am eigenthümlichsten unterschied sich aber das jugendliche Freundesskleeblatt Beil, Iffland und Beck, das sich 1777 unter Eckhofs Augen verbunden hatte.

Beil war damals 23 Jahr alt. Der Sohn eines Chemnitzer Tuchmachers, den Studien der Rechte entlaufen, hatte er sich schon zwei Jahre bei dem Prinzipal Speich in wüstem Wanderleben umgetrieben, bevor er zum Gothaischen Hoftheater kam. Ein wahres Schauspielergenie, von der frischesten, unmittelbarsten Kraft in jeder Art von charakteristischen Rollen, besonders der humoristischen. Beil war von mittlerer Größe, in richtigen Verhältnissen voll und fest gebaut. In seinem Gesichte lag ein Uebermaß von Jovialität und Bonhomie, das Jedermann unwiderstehlich anzog. Er war ein Mensch von feuriger Begeisterung, von Kraft und war-

mer Hingebung, dessen harmonische Entwickelung aber leider durch eine regellose Lebensweise, besonders durch eine rasende Leidenschaft für das Spiel — das Modelaster jener Zeit — verhindert wurde.

Beck, damals 17 Jahre, eine weiche, edle Natur, von langer Gestalt, wenig Ausdruck im Mienenspiel, einem etwas nasalen Organe und wenig natürlichem Feuer, erwarb sich doch durch andauernde Bemühung in jugendlichen Liebhaber- und Heldenrollen die Anerkennung als feinen und sinnvollen Künstler.

Iffland, der Sohn eines angesehenen Beamten in Hannover, am 19. April 1759 geboren, wie Beck zum Predigerstande erzogen, hatte, von der Leidenschaft für die Bühne fortgerissen, sich Eckhofs Leitung mit einer andachtsvollen Bewunderung in die Arme geworfen, und war von diesem sogleich auf das seinen Anlagen entsprechende feinkomische Charakterfach gewiesen worden. Am 15. März 1777 hatte er in der Rolle des Juden in Engels Diamant die Bühne betreten und durch seinen Fleiß, seine Bildung und eine feine Biegsamkeit des Talentes begünstigt, sehr rasche Fortschritte gemacht. Seine natürliche komische Kraft zeigte früh eine eigenthümliche Grazie und Feinheit, das Aplomb seiner Haltung, sein auffallendes Zuhausesein in Rollen aus der höheren Gesellschaft, verdankte er seiner Abkunft aus einer angesehenen Familie.

Dieser Umstand war es, der Ifflands Talent und seinen Einfluß auf die Kunst überhaupt wesentlich charakterisirte. Alle andern tonangebenden Meister bisher waren entweder aus geringem Stande, oder doch aus beschränkten Lebensverhältnissen, wo nicht aus dem abgesonderten Coulissenleben hervorgegangen. Iffland war der erste, der geschützt vor den Eindrücken der Rohheit oder Gemeinheit, in der Atmosphäre des Geziemenden und der geistigen und sittlichen Bildung aufgewachsen war. Was alle seine Kunstgenossen sich mühsam anzueignen suchten und meistens verfehlten: den Ton, das Gleichgewicht der guten Gesellschaft, besaß er aus angelebter zweiter Natur, und bei seiner vorbereiteten Empfänglichkeit wurde der Schauspielerberuf, in seiner steten Beschäftigung mit ungemeinen Gestalten und Gedanken, ihm zur Schule der Veredelung.

Diese drei Jünglinge, so verschieden begabt und so gleich in ihrer Begeisterung und ihrem Streben, alle drei mit Kenntnissen und dichterischem Talente ausgerüstet, schlossen einen Freundschaftsbund, der nicht nur für sie selbst ein Quell der belebendsten Anregungen wurde, sondern auch den merkwürdigsten Einfluß auf die ganze Kunstgenossenschaft ausübte, der sie angehörten.

Die Schilderung, welche Iffland von ihrer Kunstjüngerschaft in Gotha entwirft, stellt uns eine der erfrischendsten und leider seltensten Erscheinungen des

Theaterlebens dar. Ein heiteres, poetisches Studentenleben, in stetem Bildungsstreben, Debatten, künstlerischen Versuchen und gegenseitiger Anregung in Ernst und Neckerei. Die ganze Welt war ihre Bühne, der nächtig stille Marktplatz wiederhallte von ihrem Haranguiren, auf tagelangen Wanderungen trugen sie ihre Studien durch Felder und Dörfer, in den Siebeleber Wald, in dem sie die Mondnächte, um ein zigeunerhaftes Feuer gelagert, in jugendlichen Schwärmereien verbrachten.

Dieser poetische Jünglingsmuth sollte freilich in den ersten anderthalb Jahren in Mannheim mannichfach geprüft werden.

Zunächst wurde die Kunstgenossenschaft von inneren Wirren mancher Art beunruhigt. Seyler hatte die künstlerische Direction behalten, auf die er einen Anspruch hatte, nicht nur als Prinzipal des ältesten Stammes der Gesellschaft, sondern auch um die Wortbrüchigkeit gut zu machen, welche der Hof sich bei seiner ersten Berufung aus Sachsen schuldig gemacht hatte.

Iffland lobt Seylers Erfahrung und Kenntniß, seinen vortheilhaften Einfluß auf die Darstellungen durch seine scharfsinnige und geschmackvolle Kritik. Aber es reicht nun einmal nicht hin, ein Mann von Geschmack zu sein, um ein Theater wirklich künstlerisch dirigiren zu können. Seyler hat das durch seine ganze Prinzipalschaft bewiesen. Er war nicht im Stande den Geist der Genossenschaft zu einem so kräftigen Leben zu erwecken,

als die schwierigen Verhältnisse es erheischten, nicht einmal zur nothwendigen Ordnung und Thätigkeit wußte er das kaum zusammengetretene Personal, das noch verschiedenen Schulen anhing, zusammenzuhalten. Er verstand eben nichts von der künstlerischen Praxis, und seine lebensfrohe Sorglosigkeit nahm obenein die Dinge allzu leicht.

Den Gothaischen Schauspielern wurde es anfangs sehr schwer, besonders den jüngeren, welche sich ganz nach Eckhofs Lehren hielten, der natürlichen und schlichten Spielweise Theilnahme zu erringen. Die Marchandsche Gesellschaft hatte entschieden französische Farbung gezeigt, auch die Seylersche trug noch viel von der Leipziger Schule an sich. Autoritäten wie Frau Seyler hatten das Publikum verwöhnt.

Schröders Gastspiel im Sommer 1780 öffnete zwar dem Publikum die Augen und machte die Hamburger Schule siegen, aber seine Meisterschaft gab nun auch dem Publikum den höchsten Maßstab dafür an und erkältete es nachher für die Darstellungen der jungen Talente. Auch hatte die Vorliebe, die er für Beils Talent gezeigt, den ehrgeizigen Iffland, der eine zaghafte Bewunderung für Schröder hegte, muthlos gemacht und eine Verstimmung unter die Freunde geworfen. Obenein verminderte sich das Theaterpublikum auffallend durch die massenhaften Uebersiedelungen nach München, welche die Verlegung des Hoflagers nach sich

zog, und zu all diesen niederschlagenden Umständen kamen die jetzt ausbrechenden Zerwürfnisse in der Gesellschaft.

Brandes, der wieder frisch erneuten Parteikämpfe mit Frau Seyler auszuweichen und seiner heftigen Frau den Anlaß zu steten Aufregungen und Zänkereien zu nehmen, ging auf einen Ruf nach Hamburg ein. Die Bühne verlor dadurch ihre erste Liebhaberin und in der aufblühenden Tochter ein schönes Gesangtalent. Bevor sie aber abgingen, hatten sie noch die Genugthuung, den Sturz ihrer Feindin zu erleben.

Das Publikum, um Frau Seyler für die Verdrängung der Familie Brandes zu strafen, erhob nun sogar ihre unbedeutende Schülerin, Frau Toskani neben ihr. Diese, dadurch übermüthig gemacht, vergaß Alles, was sie dem Seylerschen Hause schuldig war und reizte durch ihr Betragen den Direktor bei einer Probe so sehr, daß er eine ihrer boshaften Tiraden, wie Iffland sagt, mit der Hand beantwortete.

Ein so theatererfahrener Mann, und nicht einmal den Undank hatte er ertragen gelernt!

Dieser Vorgang führte, nach richterlicher Entscheidung einer besonders dazu niedergesetzten Commission von Churfürstl. Räthen, die Verabschiedung des Seylerschen Ehepaares, im März 1781, herbei; einen Monat darauf verließ auch die Familie Brandes Mannheim. So hatte keine der Rivalinnen das Feld behauptet.

Wie groß auch diese Verluste für die Mannheimer Bühne waren, so hatte man doch nun endlich damit Ruhe erkauft. Der Zustand dumpfer Entmuthigung, welcher nach Ifflands Beschreibung das Personal durch jene Zerwürfnisse und durch die Kälte und Parteilichkeit des Publikums ergriffen hatte, nahm ein Ende. Es galt jetzt frische Anstrengung, und die giebt immer frischen Muth. Das Rennschüb'sche Ehepaar wurde als Ersatz gewonnen, eine neue Organisation der Bühne führte einen völlig veränderten Zustand herbei, an dem kein geringer Antheil der neubelebten Begeisterung der drei jungen Freunde gebührt.

Iffland beschreibt wie eine anregende Lektüre ihn zuerst der Betäubung entrissen, er Beil und Beck berufen habe, wie sie sich eingeschlossen und zusammen Engelhofs Leben gelesen. „Wir weinten, freuten uns zusammen; alle drei wurden wir von dieser Lektüre in andere und bessere Empfindungen erhoben; wir sprachen weit über Mitternacht hinaus. Die Kunst belebte uns wieder. Wir thaten uns das Gelübde, alle alte Rollen neu zu studiren, mit besonderer Energie darzustellen. Wir gaben uns das Wort, daß die augenblickliche Kälte des Publikums unsern Eifer nicht hemmen, einzelne schiefe Meinungen uns nicht niederschlagen sollten.

Wir hielten uns Wort, beobachteten uns gewissenhaft, tadelten, ehrten uns wechselsweis und leisteten achtungswerthe Kunstübungen. Das Ganze griff mit

ein, das Theater that einen großen Schritt vorwärts, das Publikum wurde erwärmt und die bessere Periode des Mannheimer Theaters begann."

Um diese schöne Wirkung des vereinten, edlen Willens zu begreifen, muß man erwägen, daß diese drei merkwürdigen Talente, von ihrer Vorbildung und den damaligen Umständen begünstigt, sich, trotz ihrer Jugend, schon zum Besitz von ersten Rollenfächern emporgearbeitet hatten, und so giebt dieser Moment einen der schönsten Beweise: welche Wunder das thatkräftige Ergriffensein einer kleinen Zahl von Künstlern auf den Gesammtgeist eines ganzen Institutes auszuüben vermag.

Freilich war damals noch Alles neu, Alles noch im frischen, saftigen Wachsthum beim deutschen Theater, Alles mußte erst errungen werden. Noch immer war ein allgemeines Bestreben die Lebensbedingung der Kunst und des Künstlerstandes, und hier in Mannheim fand zudem dieser poetische Aufschwung der Schauspielkunst die liebreichste Pflege.

Männer von Geschmack und Talent, wie sie damals überall sich dem Theater näherten und seine Fortbildung zu fördern suchten, fehlten in Mannheim nicht. Freiherr von Gemmingen, der 1780 den „deutschen Hausvater" schrieb, der Hofgerichtsrath Meyer, der die von Goethe eröffnete Bahn der Ritterstücke mit vielem Talent und Glück beschritt, der Hofkammerrath Schwan, Gotter, der hier seine Gothaer Bemü-

hung fortsetzte, von denen Iffland bekannte: daß er ihnen Alles verdanke, was man als Künstler an ihm billige; diese und andere wichtige Capacitäten weckten durch ihre Theilnahme einen edleren Sinn. Von der größten Wichtigkeit aber wurde jetzt der lebendiger hervortretende Einfluß des Intendanten, Freiherrn Heribert von Dalberg.

Er war ein hochgebildeter, kunstsinniger Mann, von edlem, empfänglichen Herzen, von wahrhaft adeligem Thun und Denken. Er hatte seiner Verwaltung von vorn herein eine sehr unabhängige Stellung gegeben, indem er nicht nur den bedeutenden Gehalt, welchen sein Vorgänger bezogen, ablehnte, sondern sogar seine Theaterloge bezahlte. Diese Unabhängigkeit vom Hofe mußte der Nationalbühne sehr zu Statten kommen.

Nachdem Seyler von der Direktion entfernt worden, gab Dalberg ihr eine durchaus veränderte Organisation.

Ein auffallend neuer Moment war es in der Theatergeschichte, daß er selbst den Vorsitz bei der künstlerischen Direktion übernahm. Bisher war an allen Hoftheatern die künstlerische Leitung von der Verwaltung der beaufsichtigenden Oberbehörde getrennt gehalten worden; wie zwei ihrem Wesen nach verschiedene Thätigkeiten. In Dresden, Schwerin, Weimar, Gotha und bisher in Mannheim war die künstlerische Direktion als ein in sich abgeschlosse-

nes Gebiet geachtet worden, in Wien hatte Kaiser Joseph es als ein solches wieder hergestellt. Die Einmischungen des Obereeremonienmeisters von König in die Direktion der Bondinischen Gesellschaft galten als eine auffallende Abweichung von der Regel, alterirten aber das Prinzip der künstlerischen Leitung im Ganzen um so weniger, als sie nur bei Anwesenheit der Gesellschaft in Dresden eintraten. Im Allgemeinen war die von den Höfen eingesetzte Behörde bis hieher nur eine höhere Instanz, welcher eine summarische Beaufsichtigung und Bestätigung der Direktionsmaßregeln, eine Entscheidung in Klagesachen zustand, welche aber die künstlerischen Angelegenheiten den Sachverständigen überließ; wie sich dies aus den alten natürlichen Verhältnissen der Prinzipale und Comödiantenmeister übertragen hatte.

Mit Dalberg veränderte sich dies Verhältniß. Der Hofintendant überschritt die Grenze der blos beaufsichtigenden Oberbehörde und übernahm die Leitung des rein künstlerischen Gebietes, ein vornehmer Mann mischte sich in die Details der Bühnenpraxis.

Dalbergs Persönlichkeit, die Art seines Einflusses sollten mit diesem veränderten Zustande aussöhnen.

Zunächst stand er nicht gänzlich außerhalb des Kreises der künstlerischen Produktion, er war Bühnenschriftsteller, und seine Erfolge und Erfahrungen gaben ihm mindestens ein ebenso großes Recht auf die Leitung

der Bühne, als Löwen, Sonnenfels und Heufeld anzusprechen hatten. Schon 1780 wurde „Walwais und Adelaide“, im Laufe der nächsten zehn Jahre eine Anzahl von Bearbeitungen englischer Stücke von ihm gegeben: „der Cholerische, Oronoko, eheliche Probe, der Mönch von Carmel, Montesquieu.“ Die beiden letzteren verdienen besondere Aufmerksamkeit, weil sie in Jamben geschrieben waren und Dalberg damit den Versuch wieder aufnahm, die poetisch gemessene Sprache auf die Bühne zu bringen, welche Lessing durch seinen Nathan neu empfohlen hatte.

Dalberg benutzte also seine doppelte Eigenschaft als Schriftsteller und Bühnenvorstand rühmlich für die Veredlung der dramatischen Sprache. Er hat ferner das Verdienst, einigen Shakespearschen Gedichten durch seine Bearbeitung Erfolg auf der Bühne verschafft zu haben; und er hatte dazu keineswegs, wie Schröder, die von populärem Interesse, sondern die von strengem und männlichem Geiste gewählt. Julius Cäsar erschien mit außerordentlichem Beifall i. J. 1785, Timon von Athen 1789 und Coriolan 1791.

Freilich bediente er sich dabei eines Mittels, das Schröder schon angewendet, nämlich: zum Aufputz einzelner Rollen ihnen glänzende rhetorische Stellen aus andern Shakespearschen Stücken einzuschalten. Wie Schröder die Rolle der Königin in Richard II. durch

Reden der Constanze aus König Johann brillanter gemacht, so bereicherte Dalberg die Porzia durch Stellen aus der Rolle der Volumnia, die er, als sechs Jahre später Coriolan gegeben wurde, der Volumnia doch wieder zurückstellen mußte. Dies Verfahren, aus organisch entwickelten Scenen solcher Meisterwerke förmliche Virtuosenstücke zu machen — gleich italienischen Arien, welche beliebig in diese oder jene Oper eingelegt werden — kann heut zu Tage freilich keine Vertheidiger finden, man darf aber nicht vergessen, daß, um Shakespeare für das Repertoir zu gewinnen, damals alle Vortheile gelten mußten.

Jedenfalls stützte Dalberg bei seiner Direktion sich nicht blos auf das vom Hofe ihm ertheilte amtliche Ansehen, sondern auch auf wirkliche künstlerische Fähigkeiten und Erfahrungen; er war ein Sachverständiger.

Und dennoch war er weit entfernt, sich in künstlerischen Dingen eine unbeschränkte Entscheidung beizumessen, nein, in ebenso bescheidener, als liberaler Gesinnung wollte er den Gesammtgeist, die künstlerische Intelligenz zum Lenker des Nationaltheaters machen.

Es ist interessant zu sehen, wie Dalberg bei seiner Organisation den Intentionen Kaiser Josephs folgte und wie er die Nachtheile von dessen Einrichtungen zu vermeiden suchte.

Er legte die executive Gewalt, die Leitung aller künstlerischen Arbeiten und die Verantwortung dafür in

die Hand einer einzigen Person und auf dauernde Zeit. Er wich der Vielköpfigkeit und der Wandelbarkeit des Regimentes aus, aber er bewahrte das Josephinische Prinzip: die künstlerische Autorität auf das allgemeine Vertrauen zu stützen. Er ließ diesen dirigirenden Regisseur, wie es in Wien mit den Ausschußmitgliedern geschah, unter der Benennung des ersten Ausschusses vom Gesammtpersonal erwählen.

Meyer, ein Schauspieler zweiten Ranges, aber ein erfahrener, peinlich ordnungsliebender Mann, kam auf diese Weise zuerst an die Spitze der Genossenschaft.

Ein zweiter Ausschuß von vier bis fünf Schauspielern wechselte nicht nur vierteljährlich, später halbjährlich, in Unterstützung des ersten (des Regisseurs) ab, sondern was noch wichtiger war, er versammelte sich alle vierzehn Tage unter Vorsitz des Intendanten, um über Verbesserungen des Theaters zu rathschlagen, neue Stücke in Vorschlag zu bringen, Urtheile über die eingereichten vorzulesen u. s. w.

So hatte dieser weitere Ausschuß der Künstler die berathende Stimme in allen wichtigen Angelegenheiten, ja noch mehr, indem er auch über eingegangene Anträge, Vorschläge, Wünsche und Klagen abzustimmen hatte, indem es Jedermann, der auch nicht zum Ausschusse gehörte, gestattet war, dahin zu kommen und seine Sache selbst zu führen, erhielt diese Versammlung die Eigenschaft eines Gerichtshofes.

Diese Einrichtung, ganz das eigne Werk Dalbergs, ist ein unwidersprechliches Zeugniß seines edlen und liberalen Sinnes, sie mußte den Corporationsgeist unendlich heben und allen Maßregeln der Direktion den Stempel der größten Offenheit und Humanität geben.

Aber es war noch ein anderer, sehr tief greifender Nutzen, den dieser weitere Ausschuß zu stiften bestimmt war: er mußte die trefflichste Pflanzschule für künftige künstlerische Führer abgeben. Bisher war der Uebergang vom bloß darstellenden Künstler zum Prinzipal oder Regisseur immer ein mehr oder weniger gewagter Sprung gewesen — weil Niemand über seine Fähigkeiten dazu klar werden konnte, bevor er sie nicht geübt —; hier war die trefflichste Vorbereitungsstufe gegeben: praktische Erfahrungen über das innere Getriebe der Direktion zu sammeln und aus einer berathenden Stellung in eine anordnende überzugehen.

Um diesen Bildungszweck in ganzer Ausdehnung zu verfolgen, gab Dalberg der Thätigkeit dieser Ausschußversammlungen mannichfache Anregungen und damit eine Aehnlichkeit mit der von Eckhof versuchten Schauspielerakademie. So veranlaßte er die Besprechung bedeutender Vorstellungen, begründete sein Lob und seinen Tadel, ging auf freimüthige Widerlegungen freundlich ein, schärfte durch diese Debatten die Urtheilskraft und hielt durch die Autorität dieser Kritik, — deren Ergebniß er den betreffenden, nicht zum Ausschuß gehö-

rigen Mitgliedern, schriftlich mittheilte — dem oft so irreleitenden Beifall des Publikums die Waage. Auch allgemeine künstlerische Fragen warf er auf, deren Beantwortung die Mitglieder des Ausschusses in der nächsten Sitzung schriftlich einreichten, und unter denen die vorzüglichsten durch Prämien ausgezeichnet wurden. Ueber die Natur dieser Fragen klären uns einige Beispiele auf:

„Was ist Natur — und welches sind die wahren Grenzen derselben bei theatralischen Vorstellungen?"

„Welches ist der wahre Anstand auf der Bühne, und wodurch erlangt ihn der Schauspieler?"

„Ist das Händeklatschen oder eine allgemein herrschende Stille der schmeichelhafteste Beifall für den Schauspieler?"

„Giebt es allgemeine Regeln, wodurch bestimmt werden kann, wann eigentlich der Schauspieler Pausen in seinen Reden machen muß?" u. s. w.

Weder diese Fragen alle, noch ihre Beantwortungen*), haben unbedingten Werth für die Kunst, darauf kam es aber auch nicht an, sondern auf die anregende Wirkung derselben, von welcher Iffland sagt: daß sie dem Einzelnen und dem Ganzen eine Hal-

*) Die Auszüge davon im Mannheimer Theaterkalender von 1795 dürfen übrigens nicht zum Maßstab der Beurtheilung genommen werden, sie sind ungeschickt gemacht.

tung und Richtung gegeben habe, der nicht genug zu verdanken sei.

Vier Foliobände im Manuscript, welche das Mannheimer Theaterarchiv bewahrt, zeugen für die Thätigkeit und den Werth dieser Einrichtung, welche leider nur von Ostern 1783 bis Michaelis 1785 unausgesetzt fortdauerte. Dann hinderten Dalbergs zunehmende Staatsgeschäfte ihn ferner den Vorsitz zu führen. „Und ohne ihn — sagt Iffland — verloren sie zu viel von dem, was Ehre bringend, nützlich und zweckmäßig war; also hörten sie auf.“ Es scheint aus dieser Aeußerung hervorzugehen, daß der Eifer für ernsthafte Betrachtung der Kunst, seit Eckhofs Zeiten unter den Schauspielern noch nicht merklich gewachsen war, und daß er ohne Vortheils- und Subordinationsrücksichten nicht zu erhalten gewesen. Iffland verschweigt freilich hierbei, daß der damalige erste Ausschuß, der Regisseur Rennschüb, nur nicht der Mann war, um Dalbergs Gesinnung in diesen Zusammenkünften vollständig zu vertreten, sonst würden sie auch länger bestanden haben. Rennschüb war nach Meyers Tode (Sept. 1783) erwählt worden, er war ein guter Schauspieler in gesetzten und raisonnirenden Rollen, hatte Geschmack und Erfahrung in der Kunst des Scenirens, aber er war eigensüchtig und intriguant*),

*) Zu Gunsten seiner Frau vertrieb er im Septbr. 1784 die in komischen Mütterrollen treffliche Frau Wallenstein, setzte sich

hatte keine moralische Autorität und vermochte es daher nicht, höhere künstlerische Antriebe zu nähren.

Iffland, Beil und Beck gehörten dem zweiten Ausschusse immer an, Rennschüb, bevor er das erste Amt bekleidete, ebenfalls, später noch Witthöft und der Bassist Gern, als Repräsentant der Oper. Boek wird niemals dabei genannt; hat seine künstlerische Einsicht und Gesinnung so sehr in Mißcredit gestanden?

Die belebende und erweckende Wirkung, welche diese Organisation hervorbringen mußte, wurde durch Dalbergs persönlichen Verkehr mit der Kunstgenossenschaft noch unendlich verstärkt. Hier äußerte sich der Einfluß aristokratischer Bildung, welchen schon Sonnenfels für die Schauspielkunst zu gewinnen gesucht, und äußerte sich obenein mit amtlichem Nachdruck. In diesem Momente muß man immerhin die, offenbar zeitgemäß eintretende Wohlthat der Hofintendanz anerkennen.

Iffland erzählt: „Da Dalberg mehrentheils selbst die Proben neuer Stücke zu besuchen pflegte, so hatten diese, durch die Achtung für dessen Gegenwart, sehr bald eine gewisse Anständigkeit gewonnen, welche den Vorstellungen alles Rauhe und Gemeine nahm, den Ton der besseren Gesellschaft einflößte und manchmal sogar Eleganz darüber verbreitete."

---

darüber selbst dem Unwillen des Publikums und einer Abbitte gegen dasselbe aus.

Den außerordentlichen Vortheil hiervon zu begreifen, muß man erwägen, daß mit jedem Tage die Nothwendigkeit dringender hervortrat: den Schauspielerstand in die höhere Schicht der gesellschaftlichen Bildung zu heben, die doch endlich von ihm gefordert werden mußte, wenn seinen Darstellungen höheren Lebens nicht immerfort das Angelernte, Erzwungene, innerlich Fremde angemerkt werden sollte. Dazu war es aber nöthig, daß das Element der Weltsitte und feineren Bildung dem Theaterverkehr förmlich beigemischt wurde. Die achtunggebietende Nähe des vornehmen Chefs machte allmählig die Beobachtung eines rücksichtsvollen Betragens, eines gewählteren Tones zur Gewohnheit, diese ging nicht nur in die Darstellungen, sondern auch allmählig in den Umgangston der Schauspieler über und mußte nothwendig zuletzt bei gutgearteten Naturen einen Trieb zur Veredlung überhaupt erzeugen. Denn viele Tugenden eignet man sich von außen nach innen an, auch ist die Beobachtung der äußeren Sitte bekanntlich ein wesentliches Moment der Versittlichung überhaupt. Die innere Bildung des Schauspielerstandes war aber noch so ausnehmend weit zurück, zeigte eine so krasse Ungleichheit, daß in einem und demselben genossenschaftlichen Verbande, der rohe Handlanger oder unwissende Charlatan neben dem geistreichen und feinfühlenden Iffland stehen konnte. Wie hochwillkommen mußte es also für den Fortschritt der Standesbildung sein, daß ein vornehmer

Mann mit Rang und Orden durch imponirende Repräsentation die Rohheit niederhielt und zugleich durch humane Urbanität zum Bildungsstreben ermunterte.

Diese Wirkung der Hofintendanz ist nur bei einer genauen Kenntniß der Theaterverhältnisse richtig zu würdigen; sie ist von großer Wichtigkeit und wird es sein, so lange nicht wahrhafte innere Durchbildung und Veredlung des Schauspielerstandes sie überflüssig macht.

Dalberg erfüllte seine so neue Mission auf eine vollkommene Weise, ihm kam aber auch der Umstand zu Hülfe, daß er eine kleine Zahl gebildeter und bildungsfähiger Personen an seiner Bühne hatte, besonders die drei Freunde Beil, Iffland und Beck, die in der freien und gedeihlichen Atmosphäre, in welcher Dalberg sie zu erhalten wußte, sich auf das Vortheilhafteste entwickelten und wiederum tonangebend auf ihre Genossen wirkten. Iffland aber muß als der eigentliche Mittelpunkt dieser künstlerischen Elite betrachtet werden, als das ächte Product und als der wahre Repräsentant und Führer der Mannheimer Schule.

Man lernt seine künstlerische Individualität sehr bestimmt aus einer kleinen Schrift kennen, welche er unter dem Titel: „Fragmente über Menschendarstellung" herausgab und welche seine Beantwortung einiger jener Fragen enthielt, mit denen die Versammlungen des Ausschusses sich von 1782 bis 1783 beschäftigt hatten.

Der damals vierundzwanzigjährige junge Mann zeigt darin eine Schärfe und Feinheit des Urtheils, eine Reife des Geschmacks, einen ebenso zarten, als begeisterten Sinn für das Schöne, daß der Leser über die Erscheinung eines so fein organisirten Geistes, in Mitte der damaligen Schauspieler, in ein freudiges Staunen versetzt wird.

Schon Eckhof hatte mit seiner redlichen Wahrheitsliebe, mit seinem rastlosen Eifer: die Vernunft seiner Kunst ans Licht zu bringen, in großartiger Einsamkeit unter seinen Genossen gestanden. Schröder hatte in seiner genialen Thatkraft und seinem praktischen Verstande, seine Kunst förmlich mit sich hinweggerissen und Dinge vollbracht, für die Iffland viel zu schwach war; aber dies anmuthige Maaß, diese subtile Empfindung für die zartesten Beziehungen des menschlichen Seins, so wie für die höhere Bedeutung seiner Kunst unterscheidet Iffland auf das Auffallendste von seinen Vorgängern. Deren ganze Organisation war viel körniger, ihrer zugewiesenen derberen Mission angemessen; Iffland hat die Schauspielkunst in eine viel höhere Region verfeinerter Empfindung gehoben.

Man braucht nur auf seine Beantwortung der einen Frage zu sehen: „Welches ist der edle Anstand auf der Bühne und wodurch erlangt ihn der Schauspieler?" Er unterscheidet darin zunächst den Anstand des Weltmannes und den des edlen Mannes, und weist nach, daß der

letztere durch Nachahmung äußerer Kennzeichen gar nicht zu erreichen sei, weil dem edlen Manne eben alle Ostentation fern liege. Er sagt von der Darstellung dieses edlen Anstandes: „man wird es dem ganzen Körper ansehen, ob er mit dem Gedanken gehe — oder ob er sich zu den Worten nur bewege. Das sicherste Mittel ein edler Mann zu scheinen wäre also wohl, wenn man sich bemühte, es zu sein.

Es giebt freilich Kunstwege, um den großen Haufen zu täuschen. Aber auch nur den großen Haufen.

Wer selbst jemals einen großen Gedanken dachte, der wird es auch genau wissen, ob der Schauspieler große Dinge fühlt und versteht, oder ob er damit prunkt.

Ohne selbst edles Gefühl zu haben, ist also die Vorstellung des Edlen nicht möglich."

Daß aus dieser Ursache das Edle so oft unedel dargestellt werde, weist Iffland in treffenden Zügen nach und daß dagegen der Anstand des Weltmanns sich wohl copiren und durch Routine zu eigen machen lasse; wie aber von diesen Schauspielern auch alle Dinge, die edles Menschengefühl erfordern, im Ton und in der Façon des Weltmannes gesagt würden. „Mancher macht auf diesem Wege beträchtliches Glück — fährt er fort — daß denn überhaupt der Menge, der große Gedanken und Verhältnisse ungewohnt sind, allemal die kleinste Vor=

stellung der Größe am meisten gefallen wird, weil sie diese mitfühlen kann."

Er macht darauf aufmerksam, daß der blos nachgeahmte Anstand der Mode unterworfen sei, wie Kleidung und Frisur, nur der Anstand, der vom Geiste ausgehe, allezeit innerlich wahr und schön bleibe, und schließt: „Es giebt also keine Kunstregel, um den wahren, edlen Anstand, das ist: den Anstand, welcher jedesmal aus der Sache folgt — zu erlangen. Das Gefühl für den edlen Anstand aber liegt gleich neben dem feinen Gefühl für das Unschickliche. Wenn man nicht durch gänzliche Vernachlässigung, Geringschätzung, oder aus dem Eigensinn: daß die rohe Natur allein hinlänglich sei, dies Gefühl betäubt, so wird bei dem Schauspieler die Bildung des Körpers unzertrennlich von der Bildung der Seele sein.

Er, dem das psychologische Studium auf den unmerklichen Keim dessen führt, was nachher Tugend oder Laster wird; der in dem Spiegel der Seele den ganzen Menschen so rein und deutlich sieht, daß er zu der Geschichte des Menschen Beiträge liefern kann, deren praktische Wahrheit manche Minen der Bosheit, manche Gänge der Verstellung unschädlich machen kann — sollte er dies alles nur in Rücksicht auf seine Kunst, oder aus Spekulation auf Beifall wissen? Besser wissen als Viele? Indem er die Seelen Anderer bildet, sollte seine Seele leer ausgehen?

Das glaube ich nicht — will ich nicht glauben und daß der Schauspieler sich als ein Volkslehrer fühlt, ist nicht blos die Parade der Innung, wodurch sie sich leere Titel zueignen oder gegen die Angriffe orthodoxer Geistlicher zu Felde ziehen will, es ist das innerlichste Standesgefühl, es ist Wahrheit.

Dieser genaue Menschenkenner aber, dieser Volkslehrer muß durchaus philosophische Denkungsart haben, wenn er anders die Forderungen nicht verläugnet, welche das Herz an den Verstand macht; hat er aber die, so kann mir auch für seinen Anstand nicht bange sein.

So komme ich denn wieder zu dem unläugbar wahren Punkte, davon ich ausging: Das sicherste Mittel, ein edler Mann zu scheinen, ist: wenn man sich Mühe giebt, es zu sein."

Sieht man auf den inneren Sinn dieser Darlegung und wendet ihn im weiteren Umfange auf die Kunst an, so erscheint der Fortschritt, den diese damit macht, unermeßlich. Die Sittlichkeit des Künstlers ist nicht mehr blos allgemein menschlich geboten, oder nur um den Stand in bürgerlicher Achtung zu heben, nein, sie wird auch zu einer künstlerischen Nothwendigkeit gemacht. Gerade das, was den Stand immer herabgesetzt hatte, daß er nämlich die eigne Persönlichkeit zum Material seiner Kunstproductionen hergeben müsse, das gerade

wird als eine specielle Aufforderung und Nöthigung zu höherer Sittlichkeit erklärt. Daß wo die Schauspielkunst ihr Höchstes leisten solle, auch die sittliche Persönlichkeit des Künstlers sich zum Höchsten müsse befähigt haben, diese Forderung war noch nie so scharf und als eine ganz praktische gestellt worden; sie hob aber in ihrer überzeugenden Wahrheit den Kunstberuf zu seiner vollen Bedeutung. Der Standpunkt, den Iffland damit eingenommen, läßt sich gewiß mit mehr Energie und tieferer Begründung vertheidigen, aber er war der erste Schauspieler, der ihn betreten, der sich auf dieser Höhe gezeigt.

Seine weitere künstlerische Entwickelung wird aus dem Geschichtsverlaufe hervorgehen, den die nächste Bewegung der Literatur bestimmt.

Die wilde Schrankenlosigkeit der Sturm- und Drangperiode hatte bisher keinen durchgreifenden Einfluß auf die Bühne gehabt. Man suchte die kaum gewonnene Regelmäßigkeit festzuhalten und selbst die Stücke Shakespeare's in einfachere Formen und auf gesammeltes Personal einzuschränken. Erst mit den achtziger Jahren fingen die Dichter an, die ergiebige Ader des Volksinteresse, die Goethe in Götz von Berlichingen angeschlagen hatte, auszubeuten. Der deutschen Ritterzeit schien die Formlosigkeit der Composition, die Unbändigkeit des Ausdrucks, zu der man sich jetzt durch Shakespeare's mittelalterliche Eigenheiten autorisirt hielt, ganz ange-

messen, und so stürmten nun wahre Horden von harnisch-rasselnden, ehrenvesten und brutalen Gestalten über die Bühne hin. Agnes Bernauerin und Kaspar der Thorringer vom Grafen v. Thörring, Sturm von Borberg und Fust von Stromberg vom Mannheimer Meyer, Otto von Wittelsbach von Babo, Otto der Schütz, Ludwig der Springer, Klara von Hoheneichen von Spieß und eine Unzahl der weniger populär gewordenen Stücke, gaben der Natürlichkeitsrichtung in der Schauspielkunst begreiflicherweise einen noch derberen Nachdruck. Hier galt es Darstellung unbändiger Kraft, unverschleierter Leidenschaft, was Wunder! daß der größte Theil der Schauspieler die brutalste Rohheit dafür ausgab?

Iffland, dem diese Gattung lebenslang ein Gräuel blieb, sagte davon: „Wie schritten sie einher, diese Heldenspieler, wie schnöde raubte einer dem andern das Wort! Welche Armwürfe führten sie einander in's Angesicht! In leidenschaftlichen Scenen — wie ward der hohe Wettkampf des alten Muthes zum gemeinen Zank herabgewürdigt! Das harte Wort, das der Zorn herausschleudern soll, wie oft ward es durch den Ton, in dem es gegeben wurde, zum gemeinen Schimpfworte! Die Biederherzigkeit, die mit diesem grausamen Wesen angedeutet werden sollte, wie hat sie den wahren Ton der Tragödie verbannt!“

Dies Aufgebot des ganzen Kraftaufwandes in der Schauspielkunst wurde aber jetzt von einem jungen Dich-

tergenie in Anspruch genommen, das mit wirklich innerlicher Gewalt den schwindelnden Gipfel dieser ausschweifenden Periode betrat. Schiller's Räuber erschienen und wurden am 13. Januar 1782 in Mannheim zuerst aufgeführt*).

Die Sensation, welche das Stück hervorbrachte, war ungeheuer. Die zuckenden Sehnen und Nerven am Körper des Jahrhunderts, die sich zum Schmerzenskrampf der französischen Revolution anspannten, schienen in diesem Gedichte alle bloßgelegt. Ja so bange war man, daß der Zeit ihr eignes gespenstiges Spiegelbild aus dem Rahmen der Bühne hervor zu entsetzlich erscheinen werde, daß gleich bei der ersten Aufführung mit großen Buchstaben auf den Anschlagszettel gedruckt wurde: „das Stück spielt in Deutschland im Jahre, als Kaiser Maximilian den ewigen Landfrieden für Deutschland stiftete." So war mit dieser Zurückverlegung um vierhundert Jahre, der eigentliche Geist des Gedichtes, alle seine tiefer liegenden Motive waren gelähmt, die besten Lebensnerven der Charaktere durchschnitten. Nur die Handlung in ihrer grellen Gewaltsamkeit, die Charaktere in den allgemeinsten Zügen, der Stoff, die abenteuerliche Historie — diese alte populäre Lieblingskost — waren erhalten worden;

*) In 7 Akten nach einer neuen Bearbeitung des Verfassers. Wegen Länge des Stückes wurde um 5 Uhr angefangen.

der wahre Sinn des merkwürdigen Gedichtes dagegen für die theatralische Wirkung verfälscht*).

Schiller willigte in diese geistige Verstümmelung seiner Arbeit, weil er selbst bange und zaghaft vor der möglichen Sensation war, die seine unverhüllte Meinung hervorbringen konnte, ja er setzte bald darauf eine moralische Nutzanwendung und Rechtfertigung der Tendenz auf den Anschlagszettel. Wieder eine Erinnerung an die alten Veltheuschen Expositionen.

Für die Schauspielkunst überbot dieser Erstling des Schillerschen Geistes Alles, was bisher an extravaganten Aufgaben dagewesen war. Die Rollen des Karl und des Franz Moor haben die Produktionskraft des jugendlichen Helden und des Intriguants bis an die Grenze des Möglichen gedrängt, und während schon mittelmäßige Schauspieler, durch die starken Effekte dieser Rollen, des Beifalls der großen Menge sicher sind, haben doch nur die genialsten Darsteller sich zu der schwindelnden Kühnheit der dichterischen Erfindung zu erheben vermocht**).

---

*) Und ist es bis auf den heutigen Tag. Nur wenige und untergeordnete Bühnen haben das Stück nach dem blos verkürzten Originale und in der Tracht jener Zeit, in welcher es gedacht ist, gespielt.

**) Fleck und Ludwig Devrient sind bis jetzt die Einzigen, denen es ganz gelungen ist, ja die den Dichter darin übertroffen, daß sie seinen Gestalten überzeugend menschliches Leben gaben.

In Mannheim spielte Boek den Karl mit allem Erfolge einer sichern Routine; Iffland den Franz in einer Weise, welche uns die Grenzen seines Talentes sogleich vor Augen rückt. Die Poesie des Erstaunlichen, in der schrankenlosen Verruchtheit des Charakters, vermochte er nicht zu erreichen, er legte darum die Rolle mit kaltem Raffinement satanischer Klügelei an, milderte so die ausgelassene Frechheit des Dichters und wußte die Steigerung der späteren Akte durch ein psychologisches Studium der Uebergänge und durch die ihm eigenthümliche malerische Deklamation herbeizuführen. Beil spielte den Schweitzer, Beck den Kosinsky.

Trotz der Beeinträchtigungen, welche das Gedicht bei dieser Aufführung erfuhr, eröffnete sie die Kette von Schillers theatralischen Erfolgen auf eine glänzende Weise. Mannheim wurde dem, aus seiner Heimath geflüchteten Dichter zum Asyl, und Ifflanden gebührt das Verdienst: die ersten Unterstützungen Dalbergs vermittelt zu haben. Im Jahre 1783 und 1784 war Schiller hier als Theaterdichter angestellt, gab seine Zeitschrift Thalia heraus und verfaßte die für die Schauspielkunst so wichtige Abhandlung: „Die Schaubühne als eine moralische Anstalt betrachtet", zur Vorlesung in der churfürstl. deutschen Gesellschaft in Mannheim*).

*) Ihre Bedeutung ist weiterhin ausführlich zu betrachten, gewiß war sie nicht ohne Einfluß auf Ifflands Herausgabe seiner Fragmente, die 1785 erfolgte.

Am 11. Januar 1784 ließ er, nach mehreren mißglückten Bearbeitungen „die Verschwörung des Fiesko“ in einer Gestalt aufführen, welche sich von der durch den Druck und durch die Aufführung in unsern Tagen bekannt gewordenen wesentlich unterscheidet, indem Fiesko nicht untergeht, sondern die errungene Krone wegwirft und „eine höhere Wollust darin findet, der glücklichste Bürger, als der Fürst seines Volkes zu sein.“ Aber selbst diese Concession an den Geschmack des großen Publikums, obschon Schiller eine ausführliche Vertheidigung derselben wieder mit dem Anschlagszettel ausgeben ließ*), konnte den Erfolg des Stücks nicht heben, der gegen den der Räuber sehr herabgestimmt erschien**). Epochemachend dagegen war die Aufführung von „Kabale und Liebe“ am 15. April desselben Jahres. Dies Stück schlug vollständig in die Stimmung und den Geschmack der Zeit. Außer Zweifel ist es, daß Schillers Aufenthalt in Mannheim, so kurz und so vielfach getrübt er war, einen wichtigen Einfluß auf das Theater ausübte. Die Energie seiner begeisterten Seele wirkte schon hier, wo er zum ersten Male mit der Bühne

*) Die Berliner Literatur- und Theaterzeitung v. 22. Mai 1784 theilt sie unverkürzt mit.

**) Boek spielte den Fiesko, Iffland Verrina, Beck Burgognino, Beil Romano, Toskani den Mohren, den bald darauf Beil mit außerordentlichem Glück übernahm.

in Berührung kam, für die Anerkennung ihrer Würde. Unter den Schauspielern war es Beck besonders, der zu ihm in ein innigeres Verhältniß kam. Die Darstellungsweise insbesondre aber hat er nur noch mehr in der maßlosen Weise bestärkt, welche mit den Ritterstücken aufgekommen war. Das zum Bombast neigende Pathos der Räuber und des Fiesko, das Ueberschwängliche und Ueberspannte in den Charakteren, sogar der bürgerlichen Figuren in Kabale und Liebe, war nicht geeignet, die Saiten des Ausdrucks zurückzuspannen. Seinen Anmerkungen für die Darstellung kann man deutlich entnehmen: welcher Art sein persönlicher Einfluß auf die Schauspieler sein mochte. Zudem war dies die Epoche seines Lebens, in welcher er mit Gewalt selbst Schauspieler werden wollte, weil er sich das größte Talent dafür zutraute, während seine Freunde seinen Vortrag bis zur Lächerlichkeit outrirt fanden.

Gewaltsame Impulse waren es, die unsre Kunst von Schillers Jugend empfing, seinen späteren Jahren sollte sie einen andern Einfluß verdanken.

Zur Zeit schien die Richtung, welche unsre dichterischen Kraftgenie's der Bühne gaben, sie zu einer wüsten Geschmacksperiode zurückführen zu wollen. Schink sagte: „Jetzt muß in einem Drama, wenn es dem Publikum behagen soll, alle Augenblicke ein Vorhang aufrollen, bald ein Schloß, bald eine Bauernstube, bald ein Gefängniß,

bald eine Landstraße, bald einen Turnierplatz, bald ein Feldlager produciren. Entweder will man Kampf- oder Ritterspiele, in denen die Helden sich die Köpfe blutig schlagen, Blutschande, Ehebruch und alle möglichen Gräuel treiben, die Pfalzgrafen, Herzoge und Könige eine Sprache reden, als ob sie in der Schenke groß geworden wären und sich geberden, als ob sie eben aus dem Stalle kämen; oder man will Ohnmachten, Fluch und Segen, Verzweiflung und laut wiehernde Freude, tragischen Bombast oder Burleskenspaß in ein und demselben Stücke."

Erinnert das Alles nicht deutlich an die alten „repräsentirten Historien" der englischen Comödianten, mit dem mittelalterlich weitläufigen Scenarium, dem epischen Nacheinander und den unablässigen Sprüngen von Ort und Zeit? Drängt sich der Stoff, der Reiz der bunten Begebenheit, nicht wieder in den Vorgrund? und erinnert das, was Iffland, Schink und Andre von der Darstellungsweise dieser Stücke sagen, nicht stark an die Haupt- und Staatsaction und an die alte „englische Manier."

Eine neue Epoche der Verwilderung drohte mit diesem Mißbrauch der Shakespeare'schen Muster, mit dieser mißverstandenen und entstellten Natürlichkeit hereinzubrechen. Mit Unwillen hatte Lessing, schon bei ihrem Beginn, sich dagegen geäußert, die dringendsten Warnungen gegen die einbrechende Barbarei in dieser Form-

losigkeit, Vernachlässigung der Sprache und Sitte ausgesprochen. Am Ende seines Lebens mußte er die übermüthigen Sturm- und Drangeswellen über die weisen Grenzen der Form hinfluthen sehen, die er seiner Zeit gegeben. Er starb am 15. Febr. 1781. Auf allen Bühnen wurde dies Ereigniß durch würdige Trauerfeierlichkeiten bezeichnet, die Schauspieler fühlten zu gut, was sie an ihm verloren.

Es muß als eine Reaction der Schauspielkunst gegen die Gewalt der neuen Literaturbewegung, als eine Reaction im Lessing'schen Geiste zu Gunsten der Regelmäßigkeit und einfachen Menschendarstellung betrachtet werden, daß Iffland gerade jetzt dem bürgerlichen Drama einen neuen Reiz zu geben wußte. Merkwürdiger Weise trat er mit Schiller in demselben Jahre und auf derselben Bühne als Dichter auf, und noch merkwürdiger ist es, daß, so unendlich weit verschieden Beider Werke auch sind, dennoch gewisse Aehnlichkeiten in ihren inneren Tendenzen obwalten. Iffland hat unläugbar wesentliche Anregungen durch Schiller empfangen, die er nur in seiner eigenthümlichen Weise verarbeitet.

Beide sprechen die Stimmung ihrer Zeit aus. Schiller stellt uns ihre gewaltige Leidenschaft, die gährende Kraft, welche neue Epochen der Weltgeschichte hervorrufen sollte, dar, Iffland ihre engen bürgerlichen Interessen, das Lächerliche und das Verdammliche der kleinen Zustände. Beide wurden von den Gegensätzen, welche das

Leben in den kleinen Fürstenthümern der Grenzländer gegen Frankreich darbot, aufgeregt, und beide ergänzen sich in ihren Schilderungen wie das Große das Kleine und das Kleine das Große.

Ifflands erste Stücke „Wilhelm v. Schenk" 1781 und im folgenden Jahre das Militärstück „Albert v. Thurneisen" hatten keine sonderliche Wirkung gemacht; im März 1784 erst bahnte ihm „Verbrechen aus Ehrsucht" den Weg zu den größten Erfolgen*). Diese Stücke waren alle noch in dem bisherigen Geschmack, den Schröderschen Stücken ähnlich, Darstellung der Leidenschaften in allgemein bürgerlichen Verhältnissen. Die Kühnheit aber, mit welcher Schiller, nach dem Beispiele von Emilia Galotti, die ränkevollen Verhältnisse der höheren Regionen in Kabale und Liebe darstellte und Vorgänge der nächsten Gegenwart öffentlich auf der Bühne brandmarkte, hat Iffland offenbar ermuthigt, von nun an die Sittenschilderung seiner Zeit zur Haupttendenz seiner dichterischen Arbeiten zu machen. Kabale und Liebe hat die Bresche gelegt, durch welche er mit all seinen schurkischen Kanzlern, Hofräthen, Kammerjunkern, Amtleuten u. s. w. hindurchzog. Auch in der Behauptung der moralischen Wirkung der Schauspielkunst wurde Iffland durch Schiller

---

*) Die churfürstl. deutsche Gesellschaft verlieh ihm die goldene Medaille dafür.

gestärkt, und er ging nun darauf aus, ihre praktische Nützlichkeit zu erweisen.

Sechs Monate nach Kabale und Liebe trat er schon mit den Mündeln auf, ließ dann die Jäger folgen und sofort binnen 14 Jahren seines Mannheimer Aufenthaltes mehr als 20, und darunter die besten seiner Stücke. Sie schilderten Zustände, die ein Jeder mitempfand, berührten manchen wunden Fleck der bürgerlichen Einrichtungen, liehen dem Unwillen gegen den Druck der Verhältnisse Worte, gaben den Hochmuth, den Aberwitz und die Infamie, vor der man sich am Tage bücken mußte, Abends vor den Theaterlampen dem Spotte und der Verachtung Preis.

Dadurch hob er den Schauspielerstand in Achtung und Popularität, er machte ihn zum Sachwalter der Unterdrückten, zum Richter und Rächer für alle die Dolch- und Nadelstiche, die man mit stillem Murren tragen mußte.

Diese Stücke hielten zudem ganz an der früheren empfindsamen Natürlichkeit fest, und was besonders anerkannt werden muß, sie waren durch und durch volksthümlich; deutsch in Conception, Charakteren und Sprache. Sie fanden die Schauspielkunst ganz fähig zu ihrer Darstellung, aber sie fügten der gewohnten Spielweise eine gewisse Vornehmheit, Weichheit und Elasticität und einen Reichthum feiner Nüancen hinzu; Dinge, die ein höchst erwünschtes Gleichgewicht gegen die Roh-

heit der Ritterstücke und die Ueberspannung der Gedichte von Klinger, Schiller u. A. darboten. Dabei hatten sie den Vorzug eines kleineren Personals, das mit der Elite der Kunstgenossenschaften besetzt, also auch wieder in gutem Zusammenspiel erhalten werden konnte.

So wurden denn Ifflands Stücke überall nicht nur vom Publikum mit größtem Beifall, sondern von den besseren Schauspielern und der Kritik als eine wichtige Hülfe zur Aufrechthaltung des guten Geschmackes begrüßt. Wie sehr sich auch seitdem das Urtheil über Ifflands Stücke verändern mußte, so läßt sich doch leicht erkennen, daß sie in dem historischen Momente ihrer Erscheinung die wilde Kraftverwirrung jener literarischen Periode sehr wohlthätig balancirten, einen ähnlichen Einfluß ausübten, wie Moliere zur Zeit der wilden Haupt- und Staatsactionen, und daß, während Schillers erste Gedichte der Schauspielkunst allen Reiz der Trunkenheit, Ifflands Stücke ihr dagegen allen Vortheil der Nüchternheit darboten.

In jedem Falle kamen die gegensätzlichen Anregungen dieser Mannheimer Literaturbewegung dem Nationaltheater außerordentlich zu Statten, wie es denn überhaupt das Glück hatte, daß die Blüthezeit seines künstlerischen Ensemble's in die Periode der belebtesten dichterischen Produktion fiel.

Lessing und Shakspeare, Goethe's und Schiller's Jugendwerke, Schröder's und Iff-

land's bürgerliche Dramen, die zahlreichen Ritterstücke, die Arbeiten von Brandes, Engel, Weisse, den Brüdern Stephanie, Kratter, Babo, Jünger, Bretzner, die nationalisirten Uebersetzungen von Gotter, Beck, Bode, Dyk, d'Arien drängten sich förmlich auf dem Repertoir. Drei Spieltage in der Woche, wovon einer der Oper gehörte, boten kaum Platz für all diesen Reichthum, dagegen aber Muße, die Vorstellungen mit Ruhe und Sammlung vorzubereiten. Eine neue Epoche der Dramatik kündete sich in Schillers Don Carlos an, der am 9. April 1788 aufgeführt wurde, seiner Zeit aber noch vorausgeeilt war*); denn für das nächste Jahrzehnt drängte der größte Günstling des großen Theaterpublikums, Kotzebue, durch seine Erfolge noch den höheren Aufschwung der Kunst zurück. Er trat i. J. 1789, — sehr ominös in dem Jahre, da die sociale Krankheit Europa's in die französische Revolu-

*) Daß dies Gedicht damals bei Weitem die erwartete Sensation nicht hervorbrachte, werden wir noch weiterhin wahrnehmen. Man konnte sich in die verwickelte Intrigue nicht finden, der Ideenreichthum des Stückes, zumal in der jambischen Sprache, überwältigte das Publikum; und doch war man durch Dalberg's Versstücke schon einigermaßen vorbereitet. Obenein fiel die Aufführung unbefriedigend aus, Beck allein, als Posa, zeigte sich seiner Aufgabe gewachsen. Iffland hatte als Philipp — wie es schon in der Rolle des Verrina geschehen war — allzumerklich gegen die Grenze seines Talentes gestoßen, dem der tragische Ausdruck nicht natürlich war.

tion ausbrach, — mit „Menschenhaß und Reue" auf, und wußte den beispiellosen Triumph dieses Stückes mit glücklicher Fruchtbarkeit zu verfolgen.

Um nun zu erfahren, wie das Leben der Schauspielkunst selbst unter diesen Umständen sich gestaltete, dürfen wir nur den drei Freunden nachfragen, Beil, Beck und Iffland, diesem Kern der Kunstgenossenschaft.

Es fehlte auch hier an der eigenthümlichen Ebbe und Fluth des Theaterlebens nicht, das immer mit Perioden des Glückes und des Mißlingens, angeregten Eifers und der Abspannung wechselt; aber das Mannheimer Theater besaß in diesem Freundeskleeblatt einen unversiegbaren Quell der Krafterneuerung, den Iffland in drohenden Momenten durch die Gewalt seines liebenswürdigen Geistes immer wieder ergiebig zu machen wußte. Diese Verbindung von drei so glücklichen Darstellungstalenten, bei gleicher Bildung, in gleichem Alter, alle drei poetischen Geistes*), ist eine in der Theatergeschichte so durchaus einzige Erscheinung, daß sie nicht genug bewundert

*) Beil und Beck haben der Bühne eine Anzahl mit Beifall aufgenommener Stücke geliefert. Von Beil verdienen „die Spieler — die Schauspielerschule — Armuth und Hoffahrt — Curt von Spartau — die Familie Spaden" genannt zu werden, die sich aber nicht auf dem Repertoir erhielten. Unter den Stücken von Beck sind „die Schachmaschine" — worin er selbst den Karl Ruf mit feiner, vornehmer Nonchalance spielte — und „die Quälgeister" — nach Shakespeare's viel Lärm um nichts — noch heut dem Publikum willkommen.

werden kann, und es ist wahrhaft erquickend, wahrzunehmen, wie es Iffland zum zweiten Male i. J. 1786 gelang, die elastische Federkraft seiner Freunde der Mannheimer Bühne zu erhalten und zu ihrem Gedeihen anzuregen.

Es hatte sich damals eine große Entmuthigung des Personales bemächtigt. Die Ausschußsitzungen hatten aufgehört, Rennschübs zweideutiger Vermittlung waren die Beziehungen des Personales zum Intendanten überlassen; dazu hatte Dalberg das übereilte Versprechen geleistet: alle zu einer Preisbewerbung einlaufenden Lustspiele aufführen zu lassen, um sie dadurch der sichersten Prüfung zu unterwerfen. Er hatte nicht bedacht, daß diese Concession an vielleicht höchst unbedeutende Schriftsteller seinen bedeutenden Schauspielern, und dem Publikum selbst, eine wahre Marter bereiten müsse.

Diese langdauernde Frohnarbeit stimmte das Personal so herab, daß Beil und Beck schon entschlossen waren, Mannheim zu verlassen. Iffland aber erkannte mit ruhigerem Blick den Vorzug des engeren Mannheimer Wirkungskreises, hatte sich auch in die Gunst und den Umgang der höheren Kreise auf eine, seinen Neigungen sehr zusagende Weise eingelebt. Bei Gelegenheit eines Vorspieles, welches er zur Vermählung des bayrisch-pfälzischen Thronfolgers verfaßt hatte, — ganz voll der weichen und loyalen Hingebung, welche ihn Lebenslang zum Liebling der Großen gemacht hat,

— gerieth er obenein zur Churfürstin Mutter in eine Art von Zugehörigkeit, indem er ihr versprach: Mannheim nicht zu verlassen, so lange sie lebe.

Von so schmeichelhaften Banden festgehalten, lag ihm Alles daran, seinem Theaterleben den Freundesbund zu bewahren, mit welchem, das fühlte er sehr wohl, die ganze Auszeichnung der Mannheimer Bühne, sowie der Werth seines Kunstwirkens dabei, stehe und falle. So wandte er mit der wärmsten Beeiferung die Gewalt überzeugender Beredsamkeit, die Anmuth seines gewinnenden Umganges an: die Freunde von der Trennung abzuhalten. Er wußte den Zauber ihres Gothaer Jünglingslebens wieder wirksam zu machen. Am Brunnen im Gehölz von Käfferthal wiederholten sich die Scenen des Siebeleber Waldes, wieder um das nächtlich lodernde Feuer gelagert, wurde die Kunstverbrüderung neu geschlossen. Erneute Gelöbnisse wurden hier gewechselt zu gegenseitiger freimüthiger Forthülfe, es wurden künstlerische Grundsätze festgestellt, Verabredungen getroffen, Versprechungen geleistet, von denen zu wünschen wäre, daß ihre Verbindlichkeit von der ganzen Schauspielerwelt anerkannt würde.

Wie allumfassend war die Annahme des Grundsatzes: „daß in der Schauspielkunst für alle Bethätigten nur Ein Gewinn, Ein Verlust, Eine Ehre zu finden sei.“ Wie schön die

Uebereinkunft: „daß die Absicht dem Publikum zu gefallen, nie die Bedingungen des dramatischen Gedichtes überschreiten sollten, daß Einer des Anderen Wirkungen auf das Sorgfältigste schonen, ja die zufällig oder durch den Fehler des Anderen in dessen Spiel entstandenen Lücken, im Geiste der Handlung ersetzen und verdecken solle; daß ein leeres Schauspielhaus nicht entmuthigen, sondern gerade zu verdoppeltem Fleiße, zum Aufbieten alles Genie's antreiben solle."

Waren mit diesen Schauspielerregeln nicht zugleich die schwersten moralischen Aufgaben freudig übernommen? Diese gänzliche Hingebung an die gemeinsame Arbeit, an die gemeinsame Ehre, diese Selbstentäußerung, da wo Ehrgeiz und Eitelkeit am heftigsten aufgeregt sind, dies Absehen von dem äußeren Erfolge, ohne den der Künstler doch kaum leben kann, schließt dies Alles nicht die uneigennützigste Tugend, die stärkste Begeisterung für das, was recht, gut und schön ist, in sich?

In diesen Weihestunden der drei Freunde trat, hell wie das Licht, die ganze Fülle der sittlichen Bedeutung des Schauspielerberufes hervor, der, im rechten Sinne geübt, seine veredelnde Kraft nicht nur nach Außen auf den Zuschauer, sondern auch zurück auf den Künstler — diesen Priester der heiligen Menschheit — erweisen muß.

So geschah es, daß die in der Waldeinsamkeit gewechselten Gelöbnisse dieses Künstlertriumvirates, im

Lampenfeuer treulich durchgefochten, die ganze Kunstgenossenschaft wieder mit frischem Eifer ansteckte; so erlebte vom Herbste 1786 an bis zu den Verstörungen, welche der Revolutionskrieg herbeiführte, das Mannheimer Theater seine schönste Periode.

Was Iffland in seiner „theatralischen Laufbahn" über seinen und seiner Freunde Einfluß sagt, ist als eine sehr bescheidene Darstellung zu betrachten; das unverwerfliche Zeugniß von verschiedenen Personen, welche jene Epoche mitlebten, stellt das Mannheimer Nationaltheater zu jener Zeit, in Hinsicht auf seinen wahrhaft künstlerischen Geist, als einzig und musterhaft in der ganzen Theatergeschichte dar. Nicht unter Schröders Direction in Hamburg, unter Goethe's in Weimar, noch unter Iffland in Berlin, habe ein solcher, der Würde der Kunst angemessener Ton, eine solche Achtung, ja Begeisterung für den gemeinsamen Beruf geherrscht. Alle Persönlichkeiten, Neid und Feindschaft, woran es natürlich auch hier nicht gefehlt, seien vor dem Antheil an den gemeinsamen Kunstleistungen zurückgetreten; eine gut gespielte Scene habe die Mitglieder alle als Zuschauer in den Coulissen versammelt, jeder Triumph, den ein Einzelner erlangt, sei als ein Sieg der gemeinsamen guten Sache betrachtet worden; innerliche Gegner seien sich in solchen Momenten um den Hals gefallen und ihr Haß sei, wenigstens für einen Abend, in die Freude aufgegangen: daß der Schauspielkunst wieder etwas gelungen war.

Jedes falsche Bestreben dagegen, jeder Applaus, der durch Tiradenwerfen oder andre kleine Künste unrechtmäßig erworben war, durfte darauf gefaßt sein, vor dem gerechtesten Gerichtshofe, vor dem seines Gleichen, ein strenges Urtheil zu finden und jenen zweideutigen Gewinn lange Zeit unter unzweideutigem Spott der Kunstgenossen abbüßen zu müssen.

Das Bewußtsein, daß der Schauspielkunst noch so viel zu erwerben und zu erringen blieb, um ihre noch immer junge und unsichere Stellung zu consolidiren, ließ bei dem Geiste dieser Genossenschaft sie nach dem, was wesentlich Noth, nach der innern Gesundheit und Reife der Kunst trachten; darüber fiel ihr denn auch der äußere Vortheil zu. Im Jahre 1790 erwirkte Dalberg den ersten Mitgliedern — ihre Zahl wuchs binnen fünf Jahren auf zehn — lebenslängliche Anstellungen und die Zusicherung der Hälfte ihres Gehaltes als Pension.

So mangelte denn nichts mehr, um dies Mannheimer Nationaltheater in allen Beziehungen musterhaft zu machen*), und im Jahre 1792 endlich trat denn auch

*) Im Künstlerpersonale zeichneten sich, neben den uns bekannten ersten Talenten, Frau Ritter (die junge Baumann) als erste Liebhaberin, die Witthöft in naiven und munteren Rollen und die junge Jagemann im Sing- und Lustspiel rühmlich aus. Frau Engst, welche in vornehmen, eleganten

der echte Repräsentant der Mannheimer Schule an die Spitze der Thätigkeit. Als Rennschüb einen Ruf als Regisseur nach Frankfurt annahm, wählte das Personal einstimmig Iffland zum künstlerischen Vorstande.

Dalberg, durch die politischen Zeitereignisse immer mehr vom Theater abgezogen, konnte jetzt, da er einem Regisseur die Geschäfte überließ, der ganz in seinen Sinn eingelebt war, diesem die ausgedehnteste Vollmacht geben, und wir haben uns die Bühne von nun an wesentlich von Iffland dirigirt zu denken.

Indessen waren die Zeitumstände schon so drohend geworden, Mannheim war schon so beunruhigt von den Stürmen der französischen Revolution, zumal da der Zug der Emigranten sich auch hierher gewendet hatte, daß eine consequente und systematische Führung des Nationaltheaters sehr schwierig wurde. Auch war Iffland durch die Tendenz seiner literarischen Thätigkeit in der allgemeinen Meinung um die freie unparteiische Stellung gekommen, die man so gern an dem Künstler respectirt. Sein Wirken wurde in den Parteikampf gezogen.

Rollen, und durch Kokètterie und Libertinage excellirte, auch die talentvollen Geschwister Keilholz gehörten nur eine Zeit lang der Bühne an. Als vielverheißende Anfänger zeigten sich Werdy und die junge Boudet, die bald zum Hamburger Theater übergingen.

Bei allen Angriffen, welche Ifflands Stücke gegen die höhere Beamtenwelt und die Hofkreise enthielten, hatten sie die fürstliche Würde stets heilig gehalten, ja ihr die hingebendste Pietät zu gewinnen gesucht. Das war den Höfen nicht entgangen, welche in dieser bangen Zeit die Loyalität doppelt hochschätzten. Seine Feder wurde von fürstlichen Aufträgen in Bewegung gesetzt, die ihm Vortheil und Ansehen brachten. Im Jahre 1790 mußte er zum Krönungsfeste des Kaisers Leopold sein Drama „Friedrich von Oesterreich" dichten und es in Frankfurt aufführen. Man machte Miene, ihn für Wien zu gewinnen, er aber zog die sichere Beherrschung des kleinen Mannheimer Wirkungskreises vor. Zwei Jahre später gab ein förmlicher kaiserl. Auftrag: ein Stück gegen gewaltsame Staatsumwälzungen zu schreiben, ihm Veranlassung, „die Kokarden" zu schreiben. Er war zum legitimistischen Hofdichter gestempelt. Auf Bestellung des Fürsten von Saarbrück schrieb er „Luassan", zur Krönung des Kaisers Franz den „Eichenkranz."

Diese Auszeichnungen — abgesehen davon, daß sie ihn veranlaßten, so viele schwache und stimmungslose Produkte zu liefern — mußten ihn bei dem Theile des Personales und des Publikums, das mit der französischen Volksbewegung sympathisirte, verdächtigen. Obenein zeichneten ihn die Emigranten, welche überhaupt eine höchst bewegte Simmung in das Theaterleben brachten, indem sie jedes Vorkommniß der Bühne zu Beziehungen

auf ihre Lage und Gesinnung ausbeuteten, Iffland durch eine Art von Tendenzbeifall aus, der nothwendig auch eine Gegenpartei erzeugen mußte.

Eine Aufführung von Richard Löwenherz, kurz nachdem Ludwigs XVI. Gefangennehmung (1791) bekannt geworden, hatte Iffland bei den Emigranten besonders in Gunst gesetzt.

Die Aufregung der französischen Flüchtlinge bei dieser Vorstellung überstieg alle Grenzen. Verse wurden aufs Theater geworfen, die auf stürmisches Verlangen abgelesen werden mußten. Bei Blondels Arie „O Richard, o mein König" flog eine gefüllte Goldbörse auf die Bühne. Weiterhin entstand lautes Schluchzen, wildes Geschrei, Umarmungen. Bei der Befreiung Richards wurden die Bänke bestiegen, man schrie, man rasete, und des unglücklichen Ludwig Name wurde im Parterre zum Losungsworte der stürmenden Statisten auf der Bühne gemacht. Als darauf das ganze Personal hervorgerufen wurde, sagte Iffland auf französisch: „Möge der König einen Blondel finden, der sein Leben rettet!" Da drohte der Lärm das Haus zu stürzen, und von dem Tage an war Iffland auf den Schild erhoben.

Er hatte um deswillen viele Verdächtigungen und Angriffe zu dulden. Die schmerzlichsten kamen ihm von

seinem Freunde Beil, der von feurig demokratischer Gesinnung, vielleicht auch — wie Iffland fühlen läßt — aus Neid über diesen Beifall, in Zerwürfniß mit ihm gerieth. Iffland sagt: er habe ohne Mißdeutung mit Niemand mehr reden, Niemand mehr grüßen können und daher sein Privatleben gänzlich auf seine Garteneinsamkeit zurückziehen müssen *).

Die gewaltige politische Bewegung jener Tage war es, welche alle innern und äußern Verhältnisse dieses liebenswürdigen Kunstinstitutes unterwühlte und zerstörte.

Demungeachtet wußte Iffland, obschon die Schwierigkeiten der künstlerischen Führung bei solchen Umständen und in solcher Stimmung sich unendlich steigerten, sein Amt mit ebensoviel Festigkeit als Mäßigung zu führen. Ja es giebt dem Adel und der menschlichen Schönheit seines Charakters ein vollgültiges Zeugniß, daß er, zu einer Zeit, wo die heftige Aufregung der Gemüther auch das Personal, auch das Theaterpublikum spaltete, wo also ein strenges Regiment doppelt gerechtfertigt gewesen wäre, den Versuch wagte und damit durchdrang: die künstlerische Disciplin lediglich durch eine Hebung des Ehrgefühles, durch gesellschaftliche Rücksicht und ein aus eigner

*) Hier schrieb er Elise von Valberg und die Hagestolzen.

Ueberzeugung hervorgehendes gesetzliches Benehmen zu erhalten.

Iffland verdient über diesen wichtigen Punkt selbst gehört zu werden; er sagt: „Etliche auf verschiedenen Theatern eingeführte Gesetze enthalten eine Pedanterei, einen Druck, eine Kleinlichkeit, welche mit Künstlergefühl nicht zu vereinigen ist. Sie scheinen mehr für Handwerksbursche, als für Künstler entworfen. Sind freilich nur wenige Schauspieler Künstler, so gewinnt dennoch eine Direction, wenn sie alle als Künstler behandelt. Sie hat dann von ihnen zu fordern, was sie ihnen zuerst geleistet hat — Humanität. Sicher wird sie auf solchem Wege mehr erreichen, als auf jedem andern.

Man kann und soll dem Künstlerhumor nicht beständig einen Kapzaum vorhalten, der bei dem ersten Aufbäumen dem muthigen Nacken aufgeworfen wird. Es ist verzeihlich, wenn derselbe Humor, der heut liebenswürdige Eigenheiten geboren hat, sich morgen in etwas vergißt: und man muß es nicht für ein Capitalverbrechen nehmen, wenn dadurch der Plan der inneren Hausführung um etwas verschoben wird. Eine unschädliche Willkür, welche man heut übersieht, erzeugt morgen eine Dienstleistung, welche der Tagewerker verweigert. Zudem, wo kein Monopolium in der Kunstübung Statt findet, wo jedem Talente Spielraum gewährt wird, da findet keine Unentbehrlichkeit Statt, und wo keine

Unentbehrlichkeit ist, fällt ein kindischer oder bösartiger Trotz auf den zurück, der ihn zeigt. Nach meinem Plane war Niemand unentbehrlich. Ich war so entbehrlich wie Alle.

Ich habe gewünscht: Unterricht ohne Schulmeisterton, Ansehen durch Offenheit und Zutrauen, Festigkeit ohne Starrsinn zu bewirken. Es kommt mir nicht zu, zu bestimmen, inwiefern dies geglückt sei. Aber das ist aktenmäßig, daß von 1792 bis 1796 nur eine Klagesache vorgekommen ist, und zwar in einer Kleiderangelegenheit, von der unheilbaren Eitelkeit und den eingeschränkten Begriffen einer Aktrice veranlaßt.

Einige unerläßliche Punkte ausgenommen, was nämlich die Ordnung bei den Proben und Vorstellungen anlangt, ist es mir geglückt, daß die übrigen Punkte der vorhandenen Gesetze in freundschaftliche Erinnerung, aber nicht in strenge Appellation gekommen sind. Ein schätzbarer esprit de corps für die Ehre des Ganzen hat die Mannheimer Bühne, so lange ich sie kenne, nicht verlassen. Er konnte eingeschläfert werden, aber stets und ohne große Mühe war er zu erwecken."

Daß es Ifflanden gelungen, diese vollkommensten und schönsten Grundsätze für die Leitung einer Bühne ins Werk zu setzen, vollendet den Charakter der Mannheimer Nationalbühne als des ersten und wahrhaften Kunstinstitutes in unserer Geschichte. Wir sehen hier

einmal die Schauspielkunst, auf eine kurze Zeit, dem mühseligen Abarbeiten gegen Geschmacklosigkeit, Unbildung und Gemeinheit enthoben, eine freie und edle Bewegung in einer reineren Region gewinnen.

Leider sollte die Dauer dieser schönen Periode nur karg gemessen sein, aber es ist tröstlich, daß es nicht innere, sondern nur äußere und gewaltsame Zerrüttungen waren, welchen sie erlag.

Bock's plötzlicher Tod i. J. 1793 setzte die Bühne eine kurze Zeit in Verlegenheit; es wurde an seine Stelle Eckardt, genannt Koch, gewonnen, der in Frankfurt und Mainz schon in vorragendem Rufe für Helden- und Väterrollen stand*). Er brachte in seiner Tochter Betty außerdem der Bühne ein seltenes Talent für das Naive und Heitre zu. Beil's jäher Tod aber, im August 1794, riß eine Lücke, die sich nicht ersetzen ließ. Er hatte das Element der frischen Unmittelbarkeit und naturwüchsigen Erfindungskraft fast allein vertreten und damit den Einfluß von Ifflands Individualität balancirt**).

---

*) Des früheren Theiles seiner Laufbahn wird später erwähnt werden.

**) Die Nennung einiger seiner trefflichsten Rollen wird ihn charakterisiren: Thoringer in Agnes Bernauerin, Mohr in Fiesko, der Essighändler, Wegfort im Schmuck, Kanzler in die Mündel, Leutnant Weller in stille Wasser, Consulent Wachtel in die Hagestolzen, Plumper in Er mengt sich in Alles u. s. w.

Zuletzt hätte dessen Regsamkeit und Talent wohl auch diesen Schlag überwunden, wenn die gewaltsamen Kriegsereignisse nicht Alles verwüstet und zerstreut, die Fortexistenz des Theaters selbst ganz ungewiß gemacht und auch in die schönsten Verhältnisse den unheilbarsten Riß gebracht hätten.

Bei der mannichfachen Bedrängniß Mannheims hat Iffland, durch die Erhaltung des Theaters, die ersten Proben seines großen Administrations-Talentes, seiner Pflichttreue und unermüdlichen Gewandtheit abgelegt. Dennoch mußte er zuletzt jede Hoffnung fahren lassen, seinen Mannheimer Verhältnissen, die ihm so ans Herz gewachsen waren, Dauer zu erkämpfen.

Alle Sicherheit der Bühne, alle Unterstützung des Staates, alle Zusagen waren völlig ungewiß geworden, mit Mühe hatte Iffland die schon beschlossene Aufhebung der Bühne verhindert. Die alte Churfürstin war todt, und was das Schlimmste war, der Alles zerstörende Krieg — in dem Jeder nur das Seine zu retten sucht, der darum auch edle Naturen selbstisch und ungerecht machen kann — erschütterte das schöne Verhältniß, in dem Iffland bis dahin zu Dalberg gestanden.

Als dieser bei der kaiserlichen Occupation nach München berufen worden, hatte er Iffland keine andre Instruktion zurückgelassen, als „nach Ueberzeugung und

Gewissen zu handeln", und als er zurückkam, war er mit allem unzufrieden, was Jener, bedrängt von den Forderungen einer kriegerischen Besatzung, beschränkt in allen Mitteln, mit dem äußersten Aufwand von Thätigkeit und Geschicklichkeit geleistet hatte. Iffland büßte seine große Hingebung an die höhere Standesregion mit einer bittren Erfahrung. Selbst in dem edlen Dalberg mußte er in dieser Prüfungszeit den Cavalier erkennen, dem das bürgerliche Talent nur als ein Werkzeug galt.

Die Verstimmung war unheilbar zwischen Beiden, das letzte Band, was Iffland an Mannheim fesselte, war zerrissen.

Verschiedene Gastspiele in Hamburg, Frankfurt, Stuttgart, Carlsruhe, hatten Ifflands Namen schon in ganz Deutschland berühmt gemacht, im Frühjahr 1796 spielte er in Weimar jenen Cyclus von Rollen, welchen Böttticher in einem eignen Buche verherrlicht hat. Zurückgekehrt nach Mannheim fand er dieselben verstörten Beziehungen, die Gefahr eines abermaligen Bombardements, der sich mehrere Theatermitglieder, in Uebereinkunft mit dem Intendanten, durch Reisen nach dem nördlichen Deutschland entzogen. Koch und seine Tochter, die junge Jagemann und Iffland befanden sich unter diesen und kehrten nicht wieder zurück.

Die Glanzperiode des Mannheimer Nationaltheaters war vorüber. Beck hat mit Fleiß und Eifer die Regie

durch die schwierige Kriegszeit hindurchgeführt; aber das tonangebende Ansehen der Bühne, die Anerkennung einer Mannheimer Schule war nicht länger zu erhalten.

Iffland war ihr beseelender Mittelpunkt gewesen und hatte ihr in den letzten Jahren so bestimmt das Gepräge seiner künstlerischen Individualität gegeben, daß mit dieser auch der Charakter der Schule begriffen wird.

Die saubere Portraitzeichnung seiner feinkomischen Rollen, die Grazie, mit welcher er chargirten Charakteren eine Fülle von, oft sogar gewagten lächerlichen Zügen zu verleihen wußte, daneben die edle Haltung seiner Biedermänner, der feine Schliff seiner Weltleute, die wahrhafte Vornehmheit, mit welcher er Staatsmänner und Fürsten darstellte — alles dies konnte als musterhaft gelten und als ein wesentlicher Fortschritt in der Verfeinerung der deutschen Schauspielkunst.

Auch in Rollen des Trauerspieles — welche seiner Persönlichkeit wenig zusagten, weil ihm nicht nur Gestalt und Organ, sondern auch poetische Energie und Großheit des Geistes fehlte — muß ihm dennoch ein damals ausgezeichnetes Bestreben nach Veredlung der Darstellungsweise nachgerühmt werden. Die Frankfurter Dramaturgie enthält darüber eine bezeichnende Stelle: „Ifflands Spiel verräth das tiefste Studium der Kunst

und seine Darstellung ist ihr schönstes Meisterstück. Jede seiner Stellungen ist malerisch, jede Miene, jede Bewegung überdacht und wahr. Nie entwischt ihm ein falscher Accent, nie übersieht er eine Nüance seines Charakters. Er ist immer mit ganzer Seele bei seinem Spiele, verliert nie den Faden seiner Rolle, und sein Ausdruck ist der vollkommenste Commentar dessen, was er spricht. Auch herrscht durchaus eine gewisse Ruhe und Würde in seinem Spiele, die ihn selbst in leidenschaftlichen Scenen nicht verläßt, und mit dem Zerfetzen der Leidenschaft, worein gewisse Schauspieler ihre Stärke setzen, einen auffallenden Contrast macht. Nur — darf ich es sagen — scheint mir Iffland mit mehr Kunst als Empfindung zu spielen, und erregt daher mehr Bewunderung als hinreißende Sympathie."

Hinzugefügt muß diesem Urtheile werden, daß Ifflands Hinneigung zu einer etwas breiten Gefühlsschwelgerei, bei seiner früheren Bestimmung zum Predigerstande — die lange Zeit mit der Theaterlust in ihm gekämpft hatte und ihn jetzt oft die Bühne mit der Kanzel verwechseln ließ — ihn verleitete, den Ausdruck der Innigkeit in allzugroßen Dehnungen der Stimme, in einem etwas preciösem Predigertone zu suchen. Auch hatte seine Vorliebe für die von Eckhof geerbten malenden Gesten seiner Plastik etwas damit Ueberladenes und Absichtliches gegeben, obwohl er nichts ohne Geschmack that und, wie Joseph Lange in Wien, die malerischen

Stellungen und Bewegungen der Antike in die Schauspielkunst zu ziehen angefangen hatte*). Dazu gab die sorgfältige Anordnung und Ausschmückung seines Spieles demselben oft das Ansehen einer Mosaik von gesammelten kleinen Zügen, und was das Schlimmste war, die lebhafte Begierde zu gefallen, welche weichen Seelen wie Ifflands so eigen ist, verführte ihn, sehr Vieles dem Publikum zu Liebe zu thun, was sich mit der Treue gegen die volle Wahrheit des darzustellenden Charakters und mit der Harmonie der gesammten Kunstleistung nicht vertrug. Iffland brachte ein Effektspiel auf, dessen Beispiel um so gefährlicher war, als er es mit Geist, Geschmack und Erfindungskraft sehr interessant zu machen wußte, auch sein künstlerisches Ansehn als Freibrief zur Nachahmung gelten mußte. Er war sich dessen im Innern sehr wohl bewußt, darum konnte er, nach seinem eignen Geständnisse, dem unbestechlichen Wahrheitsfreunde Schröder gegenüber, weder in der Jugend, noch in seinen späteren Jahren, mit der vollen Sicherheit spielen, die ihm sonst eigen war. Er spielte nicht mit gutem Gewissen.

Alle diese Eigenheiten von Ifflands künstlerischer

---

*) Diese Manier hatte sich schon mit dem Melodrama hervorgethan (s. S. 232, II. Bd.) und Iffland pflegte sich in derselben mit Vorliebe in der Rolle des Pygmalion.

Persönlichkeit theilten sich seinen Umgebungen mit — wie denn die Nachahmung sich immer zunächst an die Schwächen der Meister heftet — und die Mannheimer Schule entging daher, neben der Anerkennung eines feinern Tones, einer gewählten aristokratischen Färbung, dem Vorwurfe nicht: daß sie durch eine gewisse kostbare Abgemessenheit wieder zu einer Annäherung an die Franzosen neige, und durch vornehme Kälte und Künstlichkeit einen Abweg von der lebensvollen Energie der durch Schröder vollendeten Hamburger Schule bezeichne.

Im Ganzen trägt diese schöne Zeit des Mannheimer Nationaltheaters den Charakter einer Uebergangs-Periode. Die Reaction, welche Iffland, durch seine Stücke wie durch sein Spiel, gegen die Ueberschwänglichkeit und Brutalität der historischen Manier hervorgerufen hatte, brachte ihr diese Haltungslosigkeit, dies Schwanken, diesen Mangel an bestimmtem Styl. Das Bestreben nach Veredlung griff nach allen Mitteln, nach dem Elemente des vornehmen Lebens, der französischen Grazie, der jambischen Sprache, der Nachahmung der Antike. Die Periode selbst war aber viel zu kurz, zu sehr auf Persönlichkeiten gestellt und ermangelte eines Dichtergeistes, der sie vollständig vertreten hätte — denn Iffland repräsentirte nur ihre eine Seite — so daß sie nur als ein Moment des Ueberganges, der Vor-

bereitung auf wichtigere Umgestaltungen zu betrach-
ten ist.

Diese Mission aber hat die kurze Glanzepoche des Mannheimer Theaters auf eine erfreuliche Weise erfüllt und in die mühselige Pilgerfahrt unsrer Kunstentwickelung einen anmuthig heiteren Tag eingewoben.

II.

Fleck und das Berliner Nationaltheater.

(1783—1796.)

Als ob, in dieser Zeit der gesteigerten Bewegung in unsrer Kunst, ein guter Geist dafür gesorgt hätte, daß keine einseitige Richtung ein Uebergewicht erlangen könne, that sich gleichzeitig mit Iffland, im nördlichen Deutschland ein gewaltiges Genie, von durchaus natürlichem, unmittelbarem Adel und poetischer Kraft, eine wahre künstlerische Heroennatur hervor.

Es war Joh. Friedr. Ferd. Fleck. Der Sohn eines Breslauer Rathsherrn, 1757 geboren, hatte er im zwanzigsten Jahre die Universität zu Halle bezogen, um Theologie zu studiren. Der unerwartete Tod seines Vaters entfesselte seine Neigung zur Schauspielkunst, und er betrat in Leipzig bei der Bondini'schen Hofschauspieler=

gesellschaft 1777 — demselben Jahre, da Iffland in Gotha begann — als Baron von Kreuzer in „die abgedankten Officiere“ von Stephanie die Bühne.

Die gewöhnlichen Liebhaberrollen sagten ihm nicht zu, und da er von dem ersten Schritte an, den er auf die Bühne gethan, nur in wirklicher Begeisterung für seinen Gegenstand etwas schaffen konnte, so erschien er in Rollen, die ihn nicht erwärmten, trocken, steif und gleichgültig. Das ihm von Natur bestimmte Fach der Helden- und Charakterrollen bekleidete Reinecke mit einer Meisterschaft, die sein Emporkommen hinderte, ihm aber zugleich die fruchtbarsten Eindrücke hinterließ. Aus dieser Schule ging er 1779 zur Ackermann'schen Gesellschaft unter Schröder, dessen Leitung er zwar nur kurze Zeit genoß, genug aber für ihn, um sogleich die Richtung zu nehmen, welche ihn in der kürzesten Zeit unter die vorleuchtenden Größen unserer Bühne stellte.

Schröder's Biograph sagt von ihm — und wir dürfen annehmen, Schröder's eigne Meinung daraus zu hören: „Die Natur hatte Geist und Körper an Fleck reichlich ausgestattet. Er durfte sich ihr überlassen, und überließ sich ihr mit beispielloser Sicherheit. Er war bei seinen ersten Schritten auf der Bühne zu Hause, und benahm sich auch so. Sein Auge funkelte, seine Stimme war tönend und herzergreifend, sein Körper athletisch gebildet. Die Tracht der Vorzeit stand ihm besser als neuere Staatskleider, innere unvergängliche Würde war ihm

deutlicher aufgeprägt, als äußerer erlernter Anstand. Sein Götz, Otto, Karl Moor, sind dem Kenner unvergeßlich. Drollige und treuherzige Alte des Lustspiels gelangen ihm nicht weniger. Der Oberförster in den Jägern, der geadelte Kaufmann, der Schulmeister im Geburtstage, der Jude Baruch in Dienstpflicht, gehörten ihm eigenthümlich. In niedrigkomischen Rollen machte er die schlesische Volkssprache glücklich geltend. Das Verzeichniß seiner glänzenden, trefflich durchgeführten Darstellungen würde einen großen Raum einnehmen; und wollte man derer erwähnen, in denen er durch geistreiche unvorgesehene Züge überraschte, so würden vielleicht alle anzuführen sein. Er arbeitete nicht in Bruchstücken. Seine Darstellung war aus einem Guß und bildete ein Ganzes; wenn gleich die Form nicht immer ausgefüllt, zuweilen gesprengt war. Er trieb keine Marktschreierei, heuchelte nicht, was er nicht empfand, strebte keinem fremden Muster nach, aber bis zum Ueberströmen voll von seiner eignen Ansicht, konnte er die Fluth nicht immer bändigen, die über die Ufer trat, oder den Geist zügeln, der sich einer bestimmten Fährte ergeben hatte. Willkommen war sein Anblick stets, war auch dann noch zu bewundern, wenn man ihm eine andere Richtung gewünscht hätte."

Haben wir nach dieser Beschreibung nicht einen wahren künstlerischen Antipoden von Iffland vor uns? Ein Naturell wie Beil, aber wie dessen Talent vornehm-

lich zum Humoristischen, so neigte Flecks zum Heroischen.

Als Schröder von Hamburg nach Wien gegangen war, half Fleck durch Mitübernahme der Regie die babylonische Verwirrung der Actionistendirection lichten und der Uebermacht der Oper steuern. Hier spielte er größtentheils ältere Charaktere, in den Räubern den alten Grafen, Odoardo, General Schlenzheim, dann Otto v. Wittelsbach, versuchte sich auch im Hamlet und verließ erst Hamburg, als jedes Bemühen gescheitert war, das Theater mit Ehren zu erhalten, welches Schröder zehn Jahre lang zum Muster für Deutschland gemacht hatte.

Im Mai 1783 nahm Fleck am Berliner Theater die Stelle ein, welche Scholz — den das allgemeine Urtheil in Heldenrollen neben Reinecke stellte — verließ, um dem Rufe nach Rußland zu folgen, wohin damals die Kaiserin Elisabeth viele vorragende deutsche Talente zog. Fleck machte Scholz schnell vergessen, denn hier gewann sein Genie eine ungehemmte Entwickelung.

Tieck schildert ihn aus dieser Epoche folgendermaßen: „Fleck war schlank, nicht groß, aber vom schönsten Ebenmaße, hatte braune Augen, deren Feuer durch Sanftheit gemildert war, fein gezogene Brauen, edle Stirn und Nase, sein Kopf hatte in der Jugend Aehnlichkeit mit dem Apollo. In den Rollen eines Essex, Tancred, Ethelwolf war er bezaubernd, am meisten als Infant Pedro in „Ines de Castro", der, wie das ganze

Stück, sehr schwach und schlecht geschrieben ist, von ihm gesprochen klang aber jedes Wort wie die Begeisterung des edelsten Dichters. Sein Organ war von der Reinheit einer Glocke und so reich an vollen, klaren Tönen, in der Tiefe wie in der Höhe, daß nur derjenige mir glauben wird, der ihn gekannt hat; denn wahres Flötenspiel stand ihm in der Zärtlichkeit, Bitte und Hingebung zu Gebote, und ohne je in den knarrenden Baß zu fallen, der uns oft so unangenehm stört, war sein Ton in der Tiefe wie Metall klingend, konnte in verhaltener Wuth wie Donner rollen und in losgelassener Leidenschaft mit dem Löwen brüllen. Der Tragiker, für den Shakespeare dichtete, muß, nach meiner Einsicht, viel von Flecks Vortrag und Darstellung gehabt haben; denn diese wunderbaren Uebergänge, diese Interjectionen, dies Anhalten, und dann der stürmende Strom der Rede, so wie jene zwischengeworfenen naiven, ja an das Komische grenzenden Naturlaute und Nebengedanken, gab er so natürlich wahr, daß wir gerade diese Sonderbarkeit des Pathos zuerst verstanden. Sah man ihn in einer dieser großen Dichtungen auftreten, so umleuchtete ihn etwas Ueberirdisches, ein unsichtbares Grauen ging mit ihm, und jeder Ton, jeder Blick ging durch unser Herz. In der Rolle des Lear zog ich ihn dem großen Schröder vor, denn er nahm ihn poetischer und dem Dichter angemessener, indem er nicht so sichtbar auf das Entstehen des Wahnsinns hinarbeitete, obgleich

er diesen in seiner ganzen furchtbaren Erhabenheit erscheinen ließ. Wer damals seinen Othello sah, hat etwas Großes erlebt. In Macbeth mag ihn Schröder übertroffen haben, denn den ersten Akt gab er nicht bedeutend genug und den zweiten schwach, selbst ungewiß; aber vom dritten an war er unvergleichlich, und groß im fünften. Sein Shylock war grauenhaft und gespenstisch, aber nie gemein, sondern durchaus edel. Viele der Schiller'schen Charaktere waren ganz für ihn gedichtet; aber der Triumph seiner Größe war, so groß er auch in Vielem sein mochte, der Räuber Moor. Dieses titanenartige Geschöpf einer jungen und kühnen Imagination erhielt durch ihn furchtbare Wahrheit, edle Erhabenheit, die Wildheit war mit so rührender Zartheit gemischt, daß ohne Zweifel der Dichter bei diesem Anblick selbst über seine Schöpfung hätte erstaunen müssen. Hier konnte der Künstler alle seine Töne, alle Furien, alle Verzweiflung geltend machen, und entsetzte sich der Zuhörer über dies ungeheure Gefühl, das im Ton und Körper dieses Jünglings die ganze volle Kraft antraf, so erstarrte er, wenn in der furchtbaren Rede an die Räuber, nach Erkennung des Vaters, noch gewaltiger derselbe Mensch raset, ihn aber nun das Gefühl des Ungeheuersten niederwirft, er die Stimme verliert, schluchzt, in Lachen ausbricht über seine Schwäche, sich knirschend aufrafft und noch Donnertöne ausstößt, wie sie vorher noch nie gehört waren. Alles, was Hamlet von der

Gewalt sagt, die ein Schauspieler, der selbst das Entsetzlichste erlebt hätte, über die Gemüther haben müßte, alle jene dort geschilderten Wirkungen traten in dieser Scene wörtlich ein. — Auch die sogenannten Charakterrollen im bürgerlichen Drama gab er tüchtig, edel und brav, und mischte ihnen einen Humor bei, der sie höchst liebenswürdig machte. Der Oberförster in den Jägern war eine seiner launigsten und tiefsten Darstellungen, Iffland selbst hat ihn nie darin erreicht, und Kotzebue konnte sich glücklich schätzen, daß ein solches Talent ihn zuerst in Berlin bekannt machte*).

Doch wir dürfen nicht nur seine begeisterten Bewunderer vernehmen, wenn wir uns Flecks Individualität lebendig veranschaulichen wollen, auch nüchterne Beobachter müssen gehört werden.

Die großen Muster, welche ihn in seiner Studentenzeit begeisterten, hatten offenbar ihre Eindrücke in seinem Spiel zurückgelassen. Seine bürgerlichen Rollen erinnerten an Schröder, seine heroischen an Reinecke. Von diesem hatte sich besonders das Leichthinwerfen gewisser Reden, das Hervorheben durch Fallenlassen — dessen auch Tieck erwähnt — auf ihn übertragen. Durch diese Meister, vielleicht auch durch Borchers, hatte sich eben-

*) Er spielte den Meinau in Menschenhaß und Reue.

falls der Ausdruck der verbissenen, in sich gezogenen Leidenschaft, die den Zuschauer mit dem Bangen wie vor einem nahenden Gewitter erfüllt, — ein Ausdruck, der an Eckhof so berühmt war — auf ihn fortgepflanzt.

Diese Färbungen waren ihm allerdings ganz unwillkürlich, ohne alle Reflexion überkommen, und wenn er in voller Begeisterung die ganze Fülle seines künstlerischen Wesens in Schwung setzte, erschien er durch und durch ursprünglich und urkräftig. Aber wenn er nicht in rechter Stimmung war — und leider begegnete ihm das je länger je öfter — so erlaubte er sich mit diesen und manchen andern Kunstmitteln, die seine reiche Begabung ihm darboten, mit dem ungemein großen Umfange seiner Stimme und ihrer mannichfachen Modulation*), der Fähigkeit, sein Spiel unendlich zu variiren u. s. w. — eine Art von mechanischer Spielerei.

Diese Launenhaftigkeit in seinem Spiele war die sehr unangenehme Kehrseite einer Genialität, die sich auf die Inspiration des Momentes stellte. Ein leeres Haus, der Mangel an Beifall, den er vielleicht selbst

*) So wirft die deutsche Dramaturgie ihm vor, er habe als Gouverneur im Benjowsky die Worte: „Jeder Donner brülle Dir den Fluch Deines Vaters zu", mit wahrhaft donnernder Stimme und dann: „Jedes Säuseln des Windes lasse Dir den letzten Seufzer Deines sterbenden Vaters hören", leise und flüsternd gesprochen.

verschuldete, die Anwesenheit einer einzigen Person, die ihm verdrießlich war, konnten ihn dahin bringen, völlig gleichgültig zu werden, seine Rolle gänzlich fallen zu lassen oder übermüthige Spielereien mit Ton und Geberde zu treiben. Oder er verlor wohl auch beim besten Willen plötzlich, wie aus physischen Ursachen, Laune und Stimmung, und nur einzelne Scenen oder Momente gelangen ihm dann noch. Es war eine gangbare Aeußerung in Berlin: man wisse nie, wenn man ins Theater gehe, ob man den großen oder den kleinen Fleck werde zu sehen bekommen, und selbst seine größten Verehrer konnten oft den Unwillen nicht zurückhalten*).

Diese Unart hatte allerdings in einer gewissen rücksichtslosen Gewaltsamkeit seines Charakters ihren Grund und in dem übermüthigen Bewußtsein von einer Kraft, der die gewaltigsten Wirkungen ein Spiel waren, aber sie wurde zu solchem Uebermaß eigentlich durch seine traurige Abhängigkeit von geistigen Getränken gesteigert. Der große Meister gab leider eins von den bösen Beispielen, welche die gemeine Mittelmäßigkeit so gern vorwendet, um seine Lüderlichkeit für Genialität zu verkaufen. Wie groß aber die künstlerische Gewalt war, welche

*) Schröder, der ihn 1792 in Berlin sah, tadelte sein allzuleichtes Spiel. Weder ernsthafte, noch komische Stellen habe er herausgehoben, in Clara von Hoheneichen wie im Lustspiele und wie in einer Probe gespielt.

den Unregelmäßigkeiten Flecks die Wage hielt, lehrt ein wenig bekannter Vorgang seines Theaterlebens.

Er hatte bei einer Darstellung des Karl Moor, übellaunig und verstimmt, weil seine erste Scene nicht Beifall genug gefunden, im Verfolg des Spieles eine so beispiellose Gleichgültigkeit gezeigt, daß das Publikum zu murren begann, und als er gar bei einem Monologe den Finger in den Lauf seiner Stutzbüchse steckte und diese mit aller Nonchalance zu balanciren begann, da brach der Unwille der Zuschauer in lautes Zischen und Pochen aus. Fleck hielt inne, trat einen Schritt gegen die Lampen vor und sah mit seinem wunderbaren Feuerblick über das Parterre hin. Alles verstummte, ein Augenzeuge sagt: der Athem sei ihm vor diesem Blick vergangen, der Staub im Hause müsse gezittert haben. Nun trat Fleck zurück, und mit plötzlich verwandeltem Wesen in seiner Rolle fortfahrend, spielte er mit einer solchen Gewalt hinreißenden Feuers, daß seine aufmerksamsten Bewunderer sich keiner ähnlichen Wirkung erinnern konnten, und das Publikum zu einer wahren Raserei des Beifalls getrieben wurde.

Schauspieler wie Fleck sind nicht bestimmt, eigentliche Muster in ihrer Kunst abzugeben, die Kühnheit ihrer Schöpfungsweise darf sich nur auf die außerordentlichste Begabung stützen. Fleck konnte keine Schule um sich sammeln, wie Eckhof, Schröder und Iffland, denn sein Spiel hatte kein System, aber die gewaltigsten

Impulse gehen von Künstlern seiner Art aus, eine Erweckung, eine Befeuerung wirken sie auf ihre Zeitgenossen, die manche schlummernde Kraft entbindet. Diese Alles mit sich fortreißende Gewalt des Fleck'schen Genie's gab der Schauspielkunst in Berlin einen neuen Schwung und neuen Glanz.

Das Singspiel, wohl auch das Ballet, hatten bisher die Theaterlust hauptsächlich angeregt, nur einzelne Erscheinungen im Schauspiel hatten das Publikum angezogen. Döbellin's verwirrter Geschmack, sein Mangel an höherem künstlerischen Geiste ließen ihn den Schlendrian eines untergeordneten Repertoirs gehen, der seine Schauspieler ermüdete, so daß ein besseres Talent nach dem andern ihn wieder verließ. Er mußte froh sein, daß das Singspiel seine schlechte Wirthschaft über Wasser hielt. Die hervorragenden neuen Erscheinungen, welche Hamburg und Mannheim auf die Bahn brachten*), nahm Döbellin allerdings auf, aber in der Art ihren Erfolg zu cultiviren war kein Princip. Er war sogar der Erste, der, — kurz vor Fleck's Eintreffen in Berlin — eine Aufführung von Lessing's „Nathan der Weise" unternahm, die sich aber natürlich als voreilig erwies.

*) Im April 1784 wurde Fiesko gegeben, durch Fleck's Darstellung mit größtem Beifall. Langerhans spielte Verrina, Döbellin Andreas, seine Tochter Leonore, Unzelmann Gianettino, Fraul. Witthöft Bertha, Brückner den Mohren, Frau Böheim die Imperali, Böheim Bourgognino.

Döbellin besaß Schröders Takt nicht, um zu erkennen, daß die Zeit dafür noch nicht gekommen sei. Es mißlang ihm, das Stück durch die gewöhnlichen Directionsoperationen beim Publikum zu heben, vergeblich ließ er es drei Tage nacheinander, am 14., 15., 16. April 1783 spielen, die Aufnahme war kalt, die dritte Vorstellung ganz leer. Und doch hatte Döbellin keine Sorgfalt gespart, neue Decorationen und neues Costüm gestellt, auch die Rollen, nach seiner Weise, auf's Beste besetzt *).

Die größere Energie, zu welcher Fleck's Anstellung die Darstellungen im allgemeinen fortriß, erhöhte den Antheil des Publikums, namentlich der besseren Stände, für das deutsche Schauspiel und bereitete den Wechsel der Dinge vor, welchen der Tod des großen Friedrichs herbeiführte.

Der Thronfolger hatte schon längst der deutschen Kunst seinen Antheil bethätigt, hatte schon früher einmal mit Brandes über die Bildung eines Nationaltheaters und einer dasselbe stützenden Schule verhandelt; bald nach seinem Regierungsantritte begann er die lange hingehal=

*) Den Nathan spielte er selbst, Recha seine Tochter, Daja Frau Mecour, Sittah Frau Böheim, Saladin Brückner, Al Hafi Langerhans, Tempelherr Böheim, Klosterbruder Reinwald, Patriarch Frischmuth.

tenen Hoffnungen auf den Schutz des preußischen Königshauses zu erfüllen. Er versetzte das deutsche Schauspiel in das bisherige französische Comödienhaus auf dem Gend'armenmarkt, gewährte ihm einen jährlichen Zuschuß von 6000 Thlr., den Mitgebrauch von Decorationen und Chorcostümen der italienischen Oper und gab ihm — nach dem jetzt überall befolgten Beispiele des Kaisers — den Namen eines Nationaltheaters. Döbellin behielt einstweilen die Leitung desselben, es wurde am 5. Decbr. 1786 in Gegenwart des Königs mit einer Rede, einem allegorischen Ballett und einem Preislustspiele von Jünger, „Verstand und Leichtsinn", eröffnet.

Bei diesen äußeren Wohlthaten blieb der König nicht stehen; er widmete auch der künstlerischen Organisation seine Aufmerksamkeit und suchte der Bühne eine höhere geistige Richtung zu geben, indem er im nächsten Jahre den Professoren Engel und Ramler die künstlerische Leitung übertrug, und Döbellin ihnen als Regisseur unterordnete. Beider Verdienst um die Literatur war anerkannt, Engel war Theaterdichter, hatte durch seine „Ideen zu einer Mimik" ein damals sehr geachtetes Urtheil über Schauspielkunst bewährt, dies höhere Element der Poesie und Kritik war es, das der Schauspielkunst in Berlin mangelte, so schien also durch diese Einrichtung dem Entwickelungsmomente am besten gedient zu sein.

In der That haben auch Engels Bemühungen gute Früchte getragen; denn er war es bald allein, der die Angelegenheiten führte. Ramler, ein kränklicher Stubengelehrter, zog sich zurück, Döbellin vermochte nicht recht auf Engels Intentionen einzugehen und wurde nach und nach beseitigt; 1790 ganz pensionirt und dafür Fleck zum Regisseur ernannt. Der König kaufte das ganze Inventarium des Döbellin'schen Theaters mit 14,000 Thlr. an, und so war denn endlich auch die Berliner Bühne, von den letzten Fäden der Prinzipalschaft losgelöst, ein „Königliches Nationaltheater" geworden.

Freier und nach edleren Grundsätzen dehnte sich nun das theatralische Leben in Berlin aus, wichtige Talente traten der Kunstgenossenschaft bei, den Veteranen Brückner standen Langerhans und Fleck zur Seite, Herdt, ein Mann von Bildung, trat in das Fach ernster komischer Alter, den Komikern Reinwald und Labes gesellte sich Rüthling und Kaselitz zu. Czechtitzky in kalten und weltmännischen Rollen ebenso sicher als in leidenschaftlichen und heimtückischen, der nur in der Heftigkeit zu gewaltsamen Geberden, zu Geschrei und Grimasse sich hinreißen ließ, kehrte von Petersburg zurück, Unzelmann ebenso von Frankfurt. Obschon er, seiner falschen Vorliebe für Liebhaberrollen gemäß, wieder als Eduard Ruhberg auftrat, so wurde er doch von hier an immer ausschließlicher auf das ihm eigne komische Gebiet gedrängt. In seiner

jungen Frau — Großmann's Stieftochter — führte er dem Berliner Theater ein Talent vom allerersten Range zu. Friederike Unzelmann*) nahm bei ihrem Debut im Singspiele „Nina, oder Wahnsinn aus Liebe" die allgemeine Bewunderung gefangen und wußte diese im Schauspiele, im tragischen, heitren und eleganten Fache, zu erhalten. Die Frauen Baranius und Engst standen ihr in Schönheit, Anmuth und Feinheit vollgültig zur Seite, in Flecks junger, schöner Frau erwuchs ein liebenswürdiges Talent, für das Fach der Liebhaber erschien Mattausch im Jahre 1789, wenn auch noch mit ungemäßigtem Feuer und mehr naturalistischer als künstlerischer Richtung, doch eine gesunde, verheißende Natur.

Das Wichtigste bei diesem Anwachsen des Personales war, daß das Gewonnene sorgsam erhalten wurde, daß das stete Ab- und Zuziehen, dieser tödtliche Nachtheil für die Uebereinstimmung der Darstellung, abgestellt wurde. Verbannt war durch Engels Leitung der Leichtsinn der alten Prinzipalschaften, die wie ein Taubenhaus die Talente aus- und einfliegen ließen; aufgegeben der falsche Grundsatz: daß durch den Wechsel das Personal erfrischt, das Publikum angeregt werde. Schröder hatte durch seine

*) Tochter eines Gothaischen Beamten Namens Flittner, 1760 geb., betrat 1777 — in demselben Jahre wie Iffland und Fleck — die Bühne ihres Stiefvaters.

Direction in den siebziger Jahren zuerst dargethan: welche Wirkungen eine wohl zusammengehaltene Genossenschaft hervorbringe und daß die erfrischenden Anregungen für Künstler und Publikum nur in neuen poetischen Impulsen, in neuen Aufgaben und immer erneuten Studien und Arbeiten zu finden seien, daß dagegen die Auflösung einer bestehenden Genossenschaft auch die Zerstörung alles inneren Zusammenhanges der Kunstleistungen herbeiführe und die Arbeit bis zum Ueberdruß vermehre. Denn nichts schlägt Lust und Laune eines Personals mehr nieder, als die stets wiederkehrende Bemühung, um nur den alten Bestand des Repertoirs aufrecht zu erhalten.

Engels Verdienst, diese gesunden Grundsätze der Berliner Bühne zuträglich zu machen, ihr in allem Beiwerk von Decorationen und Costüm größere Uebereinstimmung, den Darstellungen durch seine Anweisungen, durch den feinen Geschmack seines heitren und frischen Geistes eine Art von Styl zu geben, muß sehr dankbar hervorgehoben werden. Obschon er der entschiedenste Vertheidiger der Natürlichkeitsrichtung war, so zwar, daß er den Vers sogar für durchaus unverträglich mit der theatralischen Illusion erklärte, so war er doch ein Feind des Platten und Rohen. Eckhof blieb ihm das schauspielerische Ideal; und die mehr ästhetische Physiognomie, welche das Theater erhielt, hatte sie ihm zu danken.

Trotzdem konnte Engel seine Mission nicht ganz erfüllen. Wie alle Directoren, die mehr Kenner als Praktiker sind, scheiterte er an den mannichfachen Wirrnissen, in welche sein Mangel an technischer Kenntniß ihn verwickelte. Er mußte auf Diesen und Jenen hören, gerieth in Abhängigkeit von untergeordneten Rathschlägen und verlor darüber die Zügel aus der Hand.

Sich derselben zu bemächtigen hätte Fleck nun freilich Gelegenheit genug gehabt, aber dieser hatte viel zu wenig systematische Stätigkeit und moralisches Ansehen, um eine geregelte Organisation herzustellen, durch seine Regieführung Engels Intentionen gültig und seine Mißgriffe unschädlich zu machen. Dieser endlich, von der Unzahl der gewöhnlichen Theaterverdrießlichkeiten bestürmt, der Prätensionen des Personales, der Einmischung einiger Großen am Hofe und der Mißdeutungen und Angriffe des Publikums müde, entschloß sich (1794) zu einem äußersten Schritte, forderte — nach Brandes' Angabe, der mit ihm befreundet war — höheren Ortes die Vollmacht zur Abstellung eingerissener Unordnungen und Mißbräuche, überhaupt freie Hand in den Geschäften oder seine Entlassung. Er erhielt sie, und sogar ohne alle Pension.

Das war ein niederschlagender Vorgang, der dem Schutz und Einfluß des Hofes ein übles Zeugniß stellte; aber eine genauere Betrachtung des Verhältnisses mil-

derte diesen Eindruck. Der Hof konnte wirklich kein Vertrauen fassen, daß Engel, selbst bei der ausgedehntesten Vollmacht, das Theater in Flor bringen werde. Abgesehen von seinem Mangel an specieller, künstlerischer Einsicht, besaß er die nothwendigsten Eigenschaften für sein Amt: unermüdliche Thätigkeit und immer elastische Arbeitskraft, gar nicht. Wirklich oder eingebildet kränklich, überließ er sich gern einer sorgenlosen Behaglichkeit, die ihm mit größerem Rechte den Ruf eines trefflichen, heiteren Tischgenossen, als den Credit eines rastlosen Theaterdirectors verschaffen konnte.

Durch vorragende künstlerische Unternehmungen hat Engels Direction sich nicht ausgezeichnet. Seine Geschmacksrichtung hielt die Hamburger Schule in der Schauspielkunst aufrecht, das ganze Personal, Fleck an der Spitze, hing ihr an. Die jambische Sprache hatte in Berlin noch nicht die geringste Eroberung gemacht; Don Carlos wurde im Novbr. 1788 in der prosaischen Auflösung der Diction gegeben, welche Schiller, von Reinecke bewogen, für die chursächsische Gesellschaft gemacht hatte. Die prosaischen Bearbeitungen des Shakespeare*), die Ritterstücke, das bürgerliche Drama und Schillers Erstlinge bildeten das Repertoir, und Kotzebue, der ja auf nichts ausging, als den herrschenden Geschmack

*) Die Rollen des Lear, Othello, Macbeth, Coriolan, schienen für Fleck erfunden zu sein.

auszubeuten, wurde mit besonderer Vorliebe in Berlin aufgenommen.

Daß „Menschenhaß und Reue“ am 26. Juni 1789 zuerst in Berlin gegeben, also Kotzebue damit in das theatralische Leben eingeführt wurde, möchte wohl der merkwürdigste Vorgang unter Engels Direction sein. Fleck und Frau Unzelmann, welche die Hauptrollen spielten, hatten unfehlbar großen Theil an dem beispiellosen Erfolge dieses Stücks. Schon am 17. Juli spielte es Schröder mit seiner Frau in Hamburg, in Mannheim kam es am 30. August auf die Bühne und in dieser Schnelligkeit verbreitete es sich fort und fort, nicht nur über Deutschland, nein nach Frankreich, Italien, Spanien, ja nach Amerika hin. Vielleicht wird niemals ein Autor wieder so geschickt die reizbare Stelle am Körper seiner Zeit zu treffen wissen.

Kotzebue's Stücke fanden, da Engel verabschiedet war, eine wo möglich noch bereitwilligere Aufnahme bei Ramler, dem nun die literarischen Geschäfte ausschließlich zufielen, der aber wenig mehr that, als seiner Lieblingsneigung nach, die neuen Stücke einer gewissenhaften Ausfeilung in sprachlicher Hinsicht zu unterwerfen. Fleck führte die Regie in seiner genialen Weise. Der Geheimrath v. Warsing, als ökonomischer Director, ließ

*) Bisher hatte der Geheimrath von Bayer diesen Posten bekleidet.

seine Autorität insbesondre der Ausstattung der Oper zu gut kommen*), deren Uebergewicht über das Schauspiel immer größer wurde.

In der That hob sich die Opernmusik gleichzeitig mit der deutschen Literatur. Schweitzer, Hiller und Benda vertraten nicht mehr allein das Singspiel, die Wiener Componisten, Salieri, dessen Kästchen mit der Chiffre allgemein beliebt wurde, Wenzel Müller mit seinen Wiener Lokaloperetten, Dittersdorf mit dem rothen Käppchen, Doctor und Apotheker und Hieronymus Knicker verstärkten mit ächtem Humor das Gewicht der komischen Oper, und die französischen leichten und graziösen Erzeugnisse von Monsigny, Gretry, d'Alayrac u. A. vollendeten die Vorliebe des Publikums. Jetzt aber waren auch Gluck's und Mozart's Meisterwerke erschienen und hatten der Oper eine künstlerische Würde verliehen, welche alle ihre Gegner entwaffnen mußte.

In Bezug auf die Schauspielkunst war es von Bedeutung, daß die Verwandlung der Opernform, welche Gluck bereits in den 60er Jahren mit Orfeo und Alceste begonnen, in Paris aber mit seinen größten Werken vollendet hatte, jetzt anerkannt hervortrat.

*) Die Ausstattung von Gluck's Iphigenia kostete **3000** Thlr., die der neuen Arcadier **4000** Thlr., die der Zauberflöte **6000** Thlr. Die deutsche Oper fing also allmählig an, an Glanz mit der italienischen Hofoper zu wetteifern.

Bisher hatten die Musikstücke einen Stillstand in der dramatischen Handlung verursacht, welche im Recitativ oder gesprochnen Dialog, höchstens in den Musikstücken der Buffopartien fortgeführt wurde. Man hatte dem Sänger sorgfältig Ruhe gegeben, seine Virtuosität darzulegen; jetzt aber bemächtigte sich die dramatische Bewegung auch der ausgeführten Gesangstücke. Mit Gluck's Iphigenia und mehr noch mit Mozart's Entführung aus dem Serail bekam das scenische Leben der deutschen Oper einen ganz neuen Anstoß und stieg mit Don Juan und Figaro's Hochzeit bis zu der vollständigsten Durchdringung des musikalischen, mit dem lebendigsten dramatischen Ausdrucke.

Diese Opernreform, welche jetzt in die Entwicklung der deutschen Schauspielkunst einzugreifen begann, beruhte auf den reinsten Principien. Gluck hatte sie schon in der Zueignung zu seiner, in Wien 1768 aufgeführten, Alceste an den Großherzog von Toskana proclamirt; zu einer Zeit, wo die Schauspielkunst selbst in dieser Stadt sich noch nicht in der edleren Richtung consolidirt hatte. Er schrieb: „Als ich es unternahm, diese Oper zu setzen, war es mein Vorsatz, letztere von allen jenen Mißbräuchen zu entledigen, welche durch eine übel verstandene Eitelkeit der Sänger, oder durch eine zu große Nachgiebigkeit der Tonsetzer eingeführt, die italienische Oper seit so langer Zeit entstellen und aus diesem großartigsten

und schönsten, das lächerlichste und langweiligste aller Schauspiele machen.

Ich wollte die Musik auf ihre wahre Aufgabe beschränken: der Poesie zum Behufe des Ausdruckes der Worte und der Situation des Gedichtes zu dienen, ohne die Handlung zu unterbrechen, oder diese durch unnütze, überflüssige Zierrathen zu erkälten, und ich dachte, sie müsse dasselbe leisten, was bei einer richtigen und wohl angelegten Zeichnung die Lebhaftigkeit der Farben thut und der wohlgewählte Gegensatz von Licht und Schatten, welcher dazu dient, die Figuren zu beleben, ohne deren Umrisse zu verunstalten. Darum habe ich weder die handelnde Person in der größten Wärme der Aeußerung aufhalten wollen, um ein langweiliges Ritornell abzuwarten, noch wollte ich sie in der Mitte eines Wortes auf einem günstigen Vokale Halt machen lassen, um in einer langen Passage mit der Geläufigkeit ihrer schönen Stimme zu prangen, oder den ersten Theil einer Arie drei, vier Mal wiederholen zu lassen und die Arie dort zu endigen, wo vielleicht ihr Sinn nicht geendigt ist, um dem Sänger Gelegenheit zu verschaffen, zu beweisen, daß er im Stande sei, eine Stelle ebenso oft nach seiner Laune zu verändern; überhaupt wollte ich alle jene Mißbräuche verbannen, gegen welche schon seit geraumer Zeit der gesunde Menschenverstand und der richtige Sinn geeifert haben. — — Ich glaubte ferner, mein größtes Bestreben müßte darauf gerichtet sein, mich einer schönen Ein=

fachheit zu befleißigen; ich wollte vermeiden, mit Schwierigkeiten, auf Kosten der Klarheit zu glänzen; die Erfindung einer Neuheit galt mir nur dann etwas, wenn sie sich natürlich aus der Situation und aus dem Ausdrucke ergab, und ich trug niemals ein sonderliches Bedenken, der Wirkung zu Liebe auch wohl eine Regel aufzuopfern. — — Der Erfolg hat meine Grundsätze gerechtfertigt, und bewiesen, daß die Einfachheit, Wahrheit und Natürlichkeit in allen Werken der Kunst der wahre Grund des Schönen sind."

Wie so manche Momente in der Entwickelungsgeschichte der Kunst das innere, grundsätzliche Leben derselben dem Auge deutlich aufdecken, so tritt in diesem von Gluck proclamirten Principe die Analogie zwischen der Kunst des Schauspielers und der des Componisten — in Bezug auf das Gedicht, das beide reproduciren — hell ans Licht. Alles, was Gluck sagt, um die für sich glänzenwollende eitle Virtuosität abzuweisen und nur auf die farbige Ausführung der unentstellten dichterischen Zeichnung zu halten, auf Erfindungen, die sich natürlich und einfach aus der Situation ergeben — ist geradehin als Regel auch für die Schauspielkunst zu nehmen. Und die trotzdem so unläugbare Selbständigkeit, mit welcher Gluck und Mozart sich des Gedichtes, als ihres Stoffes, bemächtigten und, in aller Treue dafür, dennoch ein völlig neues Leben daraus erschufen — hat der Darsteller ebenfalls als Muster für sein künstlerisches Verfahren zu betrachten.

Die Gleichheit der Natur in beiden reproducirenden Künsten knüpfte in diesem Momente ein inniges Band der gegenseitigen Forthülfe, das eine vollkommen praktische Bedeutung dadurch erhielt, daß das Personal der Oper und des Schauspiels immer noch ein und dasselbe blieb; kaum die erste Bravoursängerin und der erste Tenorist von der Aushülfe im Schauspiele befreit waren. Da Gluck und Mozart die blos musikalische Virtuosität der italienischen Oper verschmähten, nur auf einfachen und natürlichen Ausdruck ausgingen, so lag auch keine Verführung für die Darsteller darin, sich zu übertriebenen Accenten und Bewegungen zu verirren. Gluck's Musik im Gegentheile lehrte die reinste Deklamation, das würdevollste Maaß schwebender Bewegungen und hielt vor dem Ueberstürzen der Leidenschaft zurück, während Mozart die reichste Mannichfaltigkeit des Ausdrucks weckte, diesen aber gleichwohl in anmuthsvolle Grenzen bannte. So brachte die bisher geschmackverderbliche Nebenbuhlerin, die Oper, mit Gluck und Mozart der Schauspielkunst das, was ihr in diesem Momente am meisten wieder Noth that, den Pulsschlag des künstlerischen Lebens: Rhythmus.

Natürlich war dieser Einfluß ein leiser und allmählich nur dem Gefühle sich mittheilender, er trug nur dazu bei: die durchgreifende Veredlung vorzureiten, zu welcher der Fortschritt des Geschmackes hinlenkte.

Zunächst hatte dies würdevolle und hinreißende Auf-

treten der neuen Opernperiode die bedenkliche Wirkung — und sie äußerte sich gerade in Berlin ganz auffallend — den Antheil des Publikums im höchsten Grade in Anspruch zu nehmen und dem Schauspiel abwendig zu machen. Fleck's Regieführung war nicht dazu gemacht, dieser erneuten Gefahr entgegenzuwirken, in jeder Hinsicht mußte es also als das erwünschteste Ereigniß angesehen werden, daß jetzt ein Künstler die Zügel übernahm, der sich, wenn gleich der Natürlichkeitsrichtung der Hamburger Schule treu, doch einer Vermittlung der idealen Bestrebungen geneigt gezeigt hatte, der also geeignet schien, die Schauspielkunst auf zuverlässiger Grundlage zu erhalten, aber sie auch in Uebereinstimmung mit dem fortschreitenden Geschmack zu setzen. Dieser Mann konnte Niemand als Iffland sein, der Repräsentant der vermittelnden Mannheimer Schule.

Er war, wie wir wissen, einem wiederholten Bombardement von Mannheim ausgewichen, hatte im Septbr. in Hamburg Gastrollen gespielt und war dann einer ehrenvollen Einladung nach Berlin gefolgt. Die Sensation, welche seine Darstellungen hervorbrachten, reifte das vom Könige schon längst auf Iffland's Persönlichkeit gegründete Project: die Direction des Nationaltheaters wieder in eine einzige Hand und in die Hand eines Künstlers zu legen. Von allen Theaterregierungsformen, die bisher in Wien, Mannheim und Berlin versucht worden waren, sagte diese dem Könige am meisten zu, und Iffland, der

den bedeutenden Schauspieler, beliebten Dichter und redlichen Verwalter mit der Repräsentation einer aristokratischen Persönlichkeit verband, mußte allen Forderungen des Hofes genügen. Man machte ihm glänzende Anträge; er zögerte sie anzunehmen; mehr als der Rest seiner Verbindlichkeit, fesselte ihn seine Vorliebe an Mannheim. Da es ihm aber brieflich nicht gelang, ein gutes Vernehmen mit Dalberg herzustellen und die Garantie seiner Mannheimer Verhältnisse zu erlangen, so nahm er am 14. Novbr. 1796 die Berliner Direction an und damit die Mission zu einem bedeutungsvollen Einfluß auf die Kunst überhaupt.

III.

Ausbreitung der nationalen Kunst.

(1780—1800.)

Wohin man sieht in den letzten zwei Decennien des Jahrhunderts, nimmt man eine mehr und mehr wachsende Uebereinstimmung im deutschen Bühnenleben wahr. Es ist die Idee des Nationaltheaters, von der es beherrscht, und die volksthümliche Natürlichkeit, welche dabei bis aufs Aeußerste getrieben wird.

Bei der Bondini'schen Gesellschaft hielt Reinecke das Steuer mit fester, ja gewaltsamer Hand. So viel Klagen auch seine Rollensucht, die Eingenommenheit von seinem Kunstwerthe und sein eigenwilliges Verfahren hervorriefen*), so unterstützten doch gerade diese Eigenschaften seine Aufgabe: bei dieser Bühne die Reste des

*) Es muß schwer gewesen sein, mit ihm zu leben, seine verständige Frau selbst trennte sich 1784 von ihm, war ein Jahr

alten französirenden Geschmacks zu unterdrücken und die Hamburger Schule zur Herrschaft zu bringen. Er schaffte dem Trauerspiele Raum auf dem Repertoir*), er hegte das Ritterstück, dessen Forcerollen ihm sehr zusagten, aber er führte auch den ungezwungenen natürlichen Conversationston ein.

Die Reibungen mit Brandes waren kaum durch dessen Abgang nach Mannheim beseitigt, als Reinecke's Führung schon wieder heftige Reklamationen von andern Mitgliedern herbeiführte. Er legte darauf 1780 die Regie nieder, aber Bondini fand sie in Spengler's Händen so wenig zu seinem Vortheil aufgehoben, daß er nach Ablauf eines Jahres Reinecke bewog: sie wieder zu übernehmen. Man mußte sich eingestehen, daß es besser sei, die Despotie eines bedeutenden Mannes schalten zu lassen, als die schlaffen Zügel in der Hand der unanstößigen Mittelmäßigkeit zu sehen.

Unbedingter konnte Reinecke nun verfahren und das Prinzip der Natürlichkeit, das er von Hamburg mitgebracht, in seiner etwas beschränkten Auffassung, consequent verfolgen. Die in Mannheim begonnene Einführung der Verssprache fand auch bei ihm keine Nachahmung. Dem Beispiele Kaiser Joseph's fügte er sich

in Berlin, dann bis zu ihrem Tode 1789 in Petersburg engagirt.

*) Der Hof verbot 1782 abermals jede Aufführung von Trauerspielen.

zwar auf den Wunsch des Dresdner Hofes und führte (1784) wieder ein Paar Alexandrinerstücke auf, Koch's Uebersetzung der Zaire und Chronegk's Codrus, aber gewiß war es ihm sehr willkommen, daß der Versuch gar keinen Anklang fand. Reinecke war ein unabwendbarer Anhänger der Prosa. Auch das Verdienst, das er sich um die erste Aufführung von Schiller's Don Carlos erwarb, zeugte davon.

Schiller, der mit Beendigung seines Gedichtes, in Gohlis bei Leipzig, beschäftigt war, hatte bei dem Umfange des Werkes und der jambischen Sprache schon auf eine Aufführung desselben verzichtet. Reinecke war es, der ihn mit eindringlichen Vorstellungen bestürmte und endlich bewog, das Stück bühnengerecht zu machen. Daß es dafür zunächst nothwendig sei, das Hinderniß des Verses hinwegzuräumen, davon wurde Schiller überzeugt; der allgemeine theatralische Zustand machte es ihm einleuchtend*). So bequemte er sich dazu, die Jamben in Prosa aufzulösen, das Stück ungefähr auf die Scenenfolge zusammenzudrängen, wie sie noch heut üblich ist, und den Schluß dadurch theatralisch wirksamer zu machen, daß er Carlos sich erstechen ließ**).

*) Wurden doch die Alexandriner in Goethe's „Mitschuldige" ebenfalls für die Leipziger Aufführung von Dr. Albrecht in Prosa umgeschrieben und das Stück so unter dem Titel: „Alle strafbar" gegeben.

**) Die Bearbeitung ist gedruckt in einer Ausgabe von Boas.

In dieser Form wurde das Stück am 14. Sept. 1787 zum ersten Male in Leipzig gegeben.

Die Nothwendigkeit dieser Bearbeitung bewährte sich übrigens nicht, denn die meisten Theater führten das Stück in Versen auf. Außer in Leipzig, Dresden und Prag, wohin die Bondinische Truppe sie brachte, entschied nur Engel in Berlin sich für die Prosa. Es lag zu augenfällig am Tage, daß ein Gedicht, welches vornehmlich auf den poetischen Schwung der höchsten Gedankenfülle ausging, nicht von der Schönheit der rhetorischen Form entkleidet werden dürfe. Die prosaische Bearbeitung machte es durchaus nicht populärer, man fand den Zusammenhang der Handlung unklar, konnte sich nicht für die Charaktere erwärmen, es erging diesem Erstlinge einer neuen, großen Periode nicht besser, als es Goethe's Götz bei seinem Erscheinen ergangen war: es wurde mit kalter Achtung, als ein rein literarisches Werk betrachtet.

Freilich war die Aufführung nicht geeignet, den Geist des Gedichtes lebendig zu machen, und wenn der Don Carlos fast überall auf die beschränkte prosaische Bildung der Schauspielkunst und den eben so beschränkten Geschmack des Publikums stieß, so mußte das bei der Darstellung der Bondini'schen Gesellschaft um so mehr der Fall sein, als Reinecke der einzige unter seinen Kunstgenossen war, der wenigstens den Mangel an poetischem Styl durch innere tragische Würde vergessen machte. Die gefeierte Sophie Albrecht selbst, welche die

Eboli spielte, war über die alten Schwankungen zwischen dem Alexandrinerpathos und der planen Natürlichkeit des bürgerlichen Stückes nicht hinaus, die übrigen Mitglieder aber waren durchaus nur zur Auffassung untergeordneter Natur beschränkt. Was Körner über die Aufführung in Dresden an Schiller berichtet, giebt eine nur zu deutliche Vorstellung der damaligen Zustände. Welche Schwierigkeiten mußten einer Veredlung der Kunst entgegenstehen, wenn bei einer der angeseheneren Bühnen ein Comödiant wie Brückl den König Philipp spielen konnte, der, abgesehen von seiner unedlen Gestalt, die krassen Tyrannenmanieren der Haupt- und Staatsaktion und das willkürliche Extemporiren jener Epoche, in die neue ideale Bewegung hineinschleppte; der des Dichters Königsworten durch die wiederholte Redensart: „merkt Euch das", Nachdruck gab und in der Eifersuchtsceene mit der Königin anstatt: „Kurz also und ohne Hinterhalt, Madame!" sagen durfte: „Jetzt keine Winkelhaken, Madame, und keine Schrauben!"

Bei solcher Besetzung einer Hauptrolle war es nicht zu verwundern, wenn der Darsteller des Domingo — den Schiller selbst, um confessionellen Anstoß zu vermeiden, in einen Staatssekretär Perez verwandelt hatte — ausgelacht wurde. Die Intriguantenrollen zweiten Ranges, die Kanzler in den Ritterstücken u. s. w. waren zu solchem Schicksal förmlich designirt.

Reinecke spielte den Marquis Posa, und obschon er seine Mitspieler weit überragte, war es doch keine seiner gelungensten Rollen. Der poetische Gedankenschwung, das begeisterte Hingerissensein des kosmopolitischen Schwärmers war bei ihm nicht natürlich, sein Talent wies ihn auf Charaktere von derberem Korn; Helden, Heldenväter, ernste, polternde und launige Alte, das war sein Fach, und er dehnte es nur zu seinem Nachtheile auf Liebhaber, wie den Ferdinand, ja selbst auf Rollen wie den Figaro aus.

Die Aufführung des Don Carlos war seine letzte bedeutende That, er starb ganz unerwartet am 2. Novbr. desselben Jahres in Dresden an einer Entzündungskrankheit, im 43. Lebensjahre*).

Reinecke ist in Leipzig, Dresden und Prag, wo die Bondini'sche Gesellschaft abwechselnd spielte, ungemein gefeiert worden, noch jetzt, 60 Jahre nach seinem Tode,

*) Er war 1745 zu Helmstadt geboren, wo sein Vater Advokat war. Unverträglichkeit mit e nem älteren Bruder, gegen dessen Uebelwollen er auch beim Vater keinen Schutz fand, bewog ihn, im 15. Jahre heimlich in die weite Welt zu gehen. In Hamburg fand er im Hause eines Bäckers Aufnahme. Seiner heftigen Neigung für das Theater genügte es zunächst schon, daß Koch ihn als Laufbursche bei seiner Gesellschaft aufnahm. Bei herumziehenden Banden machte er dann eine kümmerliche Kunstschule durch, kam endlich zu Seyler's Gesellschaft, wo er seine Frau fand, und 1770 unter Schröder's Direction.

wird in diesen Städten sein Name nur mit Verehrung genannt. Aber Stimmen, deren Zuverlässigkeit nicht zu verkennen ist, sagen auch zu seinem Nachtheil: daß er alle anderen Talente neben sich allmählig verdrängt, und seine Größe dadurch zu einer unbestrittenen gemacht habe; daß er sein Publikum an sich und er sich wiederum an sein Publikum gewöhnt habe, und daß dadurch zuletzt seine Eigenthümlichkeit zu einer Manier geworden sei, die sich in Predigerton, in kreischendem Effekte und allzuläßigem Fortwerfen einzelner Redetheile geäußert. Und gewiß, da er sich zuletzt an Niemand mehr messen konnte, sein Glaube an seine Unfehlbarkeit durch nichts erschüttert wurde, — denn auch die Kritik wagt selten dem allgemeinen Strome des Beifalls entgegenzutreten — so büßte Reinecke an seinem Kunstwerthe die Sucht: allein stehen zu wollen, mit der Verkümmerung seines Nachruhms.

Trotz dieser Makel war der Verlust, den die Kunst an diesem, in der Fülle der Mannskraft stehenden Meister erlitt, sehr fühlbar; die Zahl der bedeutenden Schauspieler war immer noch sehr klein. Das Bondini'sche Theater insbesondre büßte mit Reinecke alle feste Richtung, alle prinzipielle Führung des Repertoirs ein.

Opitz, der von Petersburg zurückgekehrt war, übernahm im April 1789 die Regie. Er war ein sehr gewandter Schauspieler, mit einer gewissen Grazie des

Geistes und Körpers begabt, von glücklicher Bildung, feurigem Auge. Das Lustspiel war sein eigenthümliches Gebiet, vor allem glänzte er im „Schwätzer“, durch die liebenswürdigste Leichtigkeit und Lebhaftigkeit, und in Beaumarchais' Figaro. Humoristische Rollen, wie: Hauptmann Klinker, van der Husen u. s. w., gelangen ihm außerordentlich, und so wurde der gute Conversationston bei der Gesellschaft durch ihn erhalten und gepflegt. Aber Opitz stützte sich mehr auf eine ausgebildete Routine, als auf wahre künstlerische Innerlichkeit, deren Mark und Fülle bei Reinecke wirkte. Opitz war eine flache Natur, die sich mit der neueren, poetischen Richtung äußerlich wohl abfinden, aber sie nicht verstehen und fördern konnte. Er war der Mann für Kotzebue. Tiefe und Geist dürfe man bei ihm nicht suchen, sagt Körner, er sei ein armseliger Patron! Das Trauerspiel, das Reinecke mit aller Anstrengung gehalten hatte, kam unter seiner Regie ganz in Verfall, allgemein war die Klage, daß er das Repertoir nur mit Seichtigkeiten nähre. Er selbst outrirte in ernsten Liebhaber- und Heldenrollen, seine etwas süßliche Sprache wurde zu preciösem Pathos, man warf ihm im Affekt Heulen und Grimassiren vor. Es war noch eine Nuance der alten Leipziger Schule in ihm, die sich nun noch einmal, wie eine unvergeßliche Erinnerung an ihre Jugendzeit, mit Tanzmeisterschritten und den Portebras der Menuette bei der chursächsischen Truppe geltend machen sollte.

Im J. 1790 ging die Unternehmung der Gesellschaft auf den bisherigen Kassirer derselben, Franz Seconda über, ohne auch nur ein Titelchen Geist dabei zu gewinnen, ohne im Geringsten aus dem Geleise des Schlendrians zu kommen. Sie hielt sich wie bisher im Sommer in Prag, im Winter in Dresden und während beider Messen in Leipzig auf. Wo sie den Rücken wandte, traten die Truppen von Joseph Seconda, von Bellomo und vielen anderen Prinzipalen, auch eine opera buffa unter Guardasoni ein. Das Stadium der Stabilität lag für die sächsischen Bühnen noch fern, es wurde durch das Unheil der Kunstpächterei unverhältnißmäßig verspätet. Dem Pächter erschien natürlich seine Einnahme gesicherter, wenn er drei Städte dafür ausbeuten konnte, und das mit einem kleineren Repertoir, anstatt Eifer und Arbeit daran zu setzen, durch größere Mannichfaltigkeit und höheren Kunstwerth das Publikum einer Stadt das ganze Jahr zu fesseln.

Wie verderblich wirkte dies Sachverhältniß auf die Entwicklung der deutschen Kunst in Sachsen! dem Lande, wo ihre Wiege gestanden, wo unter fürstlichem Schutze schon vor hundert Jahren Magister Velthen die ersten Anstrengungen zur Veredlung gemacht, wo die regelmäßige Bühne durch Frau Neuber eingesetzt und durch Koch und Seyler in Achtung erhalten worden war! Jetzt repräsentirte die chursächsische Bühne in ihrem Total nur die bequeme Prosa, die begeisterungslose Mittel-

mäßigkeit. Dahin war die berühmte Bühne durch die Maßregel der Verpachtung gekommen, die überall und immer dem Kunstgeist das Todesurtheil spricht.

Dabei war dies Franz Seconda'sche Theater reichlich unterstützt, der Zuschuß, welcher sogar aus der Staatsfinanzkasse gezahlt wurde, erhöhte sich bis auf 12,000 Thlr. Mit ebenso viel (18,000 Fl.) wurde in dem ungleich mittelärmeren Mannheim so Bedeutendes geleistet. Seconda hatte nur fünf bis sechs Wintermonate in Dresden zu spielen; wenn also auch die Censur – – die ganz nach Wiener Grundsätzen von der Oberdirection des Hofmarschallamtes mit Aengstlichkeit ausgeübt wurde — eine nicht abzuläugnende lähmende Wirkung hervorbrachte, so hätte sich diese durch freiere Bewegung in den andern Städten aufheben lassen.

Mangel an vorragenden Talenten war es auch nicht, welcher der Seconda'schen Gesellschaft eine secondaire Geltung in Deutschland zuerkannte, denn die andern Bühnen rühmten sich ebenfalls nur weniger ausgezeichneter Mitglieder. Es war der Mangel an frischem, unternehmendem, fortstrebendem Geiste, an Haltung und Uebereinstimmung in den Vorstellungen; Jeder spielte, wie es ihm gut dünkte, die besseren Talente konnten daher nur vereinzelten Eindruck machen. Der egoistische Pächtergeist influirte auch auf die künstlerische Führung. Es fehlte dem Regisseur Opitz für das Amt eines guten Comödiantenmeisters der hingebende Eifer für das

Ganze, er sorgte nur für sich und seine Günstlinge und das in solcher Ausdehnung, daß er sogar einzelne brillante Reden aus Rollen der Mitspielenden nahm und sie in die seinen und in die der Dame, die er protegirte, übertrug. So wirkte das böse Beispiel, das Schröder und Dalberg mit Verlegung schöner Reden gegeben hatten.

An die Stelle der Frau Sophie Albrecht trat im J. 1796 Frau Hartwig ein. Eine biegsame und bewegliche Gestalt, ein lebhaftes Auge, emphatische Declamation im Trauerspiele, an der nur zu Zeiten etwas Gedehntes und Singendes auffiel, eine charakteristische und natürliche Munterkeit ließen sie im Trauerspiele wie im Lustspiele ihre Vorgängerin ersetzen.

Die Komiker Ihering und Bösenberg waren beliebt; dem ersteren rühmte man nach, daß er fast niemals übertreibe, während dem andern der Vorwurf gemacht wurde, er strebe danach, der Abgott des Paradieses zu sein. Haffner zeichnete sich in derben und humoristischen Väterrollen aus.

Von großer Bedeutung für die Kunstgenossenschaft aber war es, daß Christ im J. 1793 wieder zur Gesellschaft kam. Er war bis dahin bei den Theatern in Mainz und Frankfurt gewesen, wo Iffland Gelegenheit hatte, ihn zu beobachten und, nach seinem eignen Geständnisse, von ihm das Geheimniß abzulauschen: durch die einfachsten Mittel, durch leise Züge große Wirkungen hervorzubringen. An Bescheidenheit

und Anspruchslosigkeit des Spieles blieb er von Iffland unerreicht. Mit Geschmack wußte er sich kleiner Nebenumstände zu bedienen, sein Spiel oft durch scheinbar gewagte Zuthaten zu bereichern, deren anmuthige und lebendige Ausführung sie ganz ungezwungen erscheinen ließ*). Riccaut, Marinelli, Kriegsrath Dallner, besonders Hofrath Stahl im Hausfrieden waren seine trefflichsten Rollen. Im Trauerspiele gelangen ihm Anstand, Würde und milde Güte.

Im J. 1797 wurde Ochsenheimer gewonnen, im Fache der Intriguants eines der größten Talente. Er war von schmächtiger Gestalt, oft nachlässiger Haltung, den Kopf gewöhnlich seitwärts oder vorgeneigt, die Gesichtszüge bedeutend. Er hatte eine schwache Brust, einen hohlen Sprachton, darum blieb er in der Ausführung leidenschaftlicher und tragischer Rollen hinter seinen trefflichen Intentionen zurück; demungeachtet erlangte er in einigen solcher Darstellungen, besonders der des Talbot in der Jungfrau eine gewisse Berühmtheit. Die Bösewichter in bürgerlichen Stücken aber, Hofrath Gleiser in den Advokaten, Secretär Wurm**) in Kabale und Liebe,

*) So naschte er z. B. als Riccaut, während des Gespräches mit Minna von Barnhelm, unaufhörlich aus der Zuckerdose auf dem Tische.

**) Er soll der Erfinder des seitdem typisch gewordenen Spieles beim Dictiren des Briefes geworden sein: des Aufziehens

auch hochkomische Charaktere gelangen ihm vollkommen. Den Ausdruck verwegener, halsstarriger Fassung eines ertappten Bösewichtes, teuflisches Hohnlachen und ähnliche Färbungen hatte er bis zu erschütternder Wirkung in seiner Macht*). Außerdem zeichnete sich Ochsenheimer im Privatleben durch einfaches, verständiges Benehmen aus, das ihm den Zutritt in geachtete Häuser verschaffte. Gegen den gefährlichen halben Müßigang des gewöhnlichen Comödiantenlebens schützten ihn naturwissenschaftliche Studien**).

Die vorragende Befähigung dieser ersten Talente für das Lustspiel und das bürgerliche Stück trugen viel dazu bei: das Repertoir für die aufkommende ideale Gattung unempfänglich zu machen. Die mittelmäßigen Mitglieder waren ihr gar entschieden hinderlich. Nichtsdestoweniger war die Gesellschaft, bei dem für die Natürlichkeit um jeden Preis ganz gewonnenen Publikum der drei Städte ihres Wandergebietes sehr beliebt, ja in Prag behauptete sie in ihrem Sommeraufenthalte einen

der Uhr, Abfaserns des Rockes, des nachlässigen Drehens des Stockes u. s. w.

*) Es ist von Wichtigkeit, im Sinne zu behalten: daß Ochsenheimers Spiel es war, das auf den jungen Ludwig Devrient die ersten tiefen Eindrücke machte und ihn zum Theater trieb.

**) Seine Schmetterlingssammlung wurde in Wien vom naturhistorischen Museum angekauft, sein Werk: „die Schmetterlinge von Europa", von Treitschke fortgesetzt.

entschiedenen Vorrang des Geschmackes im Vergleich zu den verschiedenen Principalen: Wahr, Spengler, v. Hoffmann, Mihule u. A., welche außerdem die Stadt besuchten.

Die deutschen Truppen in Prag benutzten das vom Grafen von Nostiz 1784 erbaute Schauspielhaus, das nach kaiserlichem Beispiele ebenfalls Nationaltheater genannt wurde; seltsam genug in der Hauptstadt Böhmens. Die volksthümliche Partei versuchte im J. 1786 dieser Bühne eine böhmische, unter dem Namen des vaterländischen Theaters gegenüberzustellen, freilich ohne sonderlichen Erfolg, während auch auf einer andern Bühne der Kleinseite gespielt wurde. Nach vielfachem, geschmackverderblichen Wetteifer der verschiedensten Principale, kauften die Stände das Nationaltheater und übergaben es dem Unternehmer Guardasoni in Pacht, dessen Gesellschaft endlich unter Liebich's Regie, den Geschmack am deutschen Schauspiele befestigte und dem deutschen Elemente in Prag zu wesentlichem Stutzpunkte diente.

Liebich war ein trefflicher Darsteller im Fache der humoristischen Väter, sein richtiger Verstand, seine geschickte Leitung, seine gefälligen Sitten verschafften ihm weiterhin einen wichtigen Einfluß auf die Kunstentwickelung überhaupt.

Unter allen übrigen Principalen zeichnete sich Großmann durch Talent, literarische Bildung, Weltmanier

und unruhige Beweglichkeit aus. Im Jahre 1779 hatte ihn der Churfürst von Köln an seinen Hofhalt zu Bonn gefesselt, mit der ausgesprochenen Absicht: „die Schauspielkunst in seinem Lande zu einer Sittenschule für sein Volk zu erheben." In dem Personal der Gesellschaft zeichneten sich neben Frau Fiala, als erster Schauspielerin, Großmann's geniale Stieftochter, Steiger, Liebich und der Komiker Bösenberg aus. Großmann selbst, den wir uns als einen sehr kleinen Mann zu denken haben, spielte Esceocs, Juden, Chevaliers und besonders Deutschfranzosen*) mit aller erforderlichen Etourderie und Impertinence; den Marinelli sogar meisterhaft. Im Jahre 1783 leitete er eine zweite Gesellschaft in Mainz und Frankfurt und überließ die Plage der ersten in Bonn seiner armen Frau, die daran zu Grunde ging. Der Tod des Churfürsten hob 1784 das Bonner Theater auf, Großmann schweifte von Frankfurt und Mainz mit seiner Gesellschaft nach Aachen, Köln, Düsseldorf, selbst bis Pyrmont hin. Unzelmann, den Uneinigkeiten mit seinen Directoren aus Hamburg und Berlin vertrieben hatten, kam 1784 zu ihm,

*) Sein erster theatralischer Versuch war der Riccaut gewesen, in Gotha unter Eckhof's Direction, aus bloßem Uebermuth unternommen, um eine durch Krankheit entstandene Lücke im Personale schnell auszufüllen. Das Gelingen dieser Talentprobe hatte ihn seinem bisherigen literarischen Abentheurerwesen abwendig gemacht und in den Theaterstrudel gerissen.

wurde sein Schwiegersohn und blieb vier Jahre bei ihm.|

Da man, seines unruhigen Wesens überdrüssig, 1787 ein Mainz-Frankfurter Nationaltheater unter dem Hofrath Tabor errichtete, so büßte Großmann diese Stationsplätze ein, fand aber ein nördlicheres Wandergebiet, wo seine Gesellschaft, welche die Namen Ambrosch, Keilholz, Neuhaus, Bötticher, Krüger, Hagemann und Denner zählte, sich mit Beliebtheit in Kassel, Bremen, Pyrmont, Braunschweig und Hannover erhielt. In letzterer Stadt starb er im J. 1796, nachdem er, ein Jahr vorher, noch ein merkwürdiges Aufsehen erregt hatte.

Der Hang zur Polemik und Satyre nämlich, den Großmann schon in seiner früheren literarischen Thätigkeit an den Tag gelegt, verführte ihn, eine Farce unter dem Titel: „Wer wird sie bekommen?“ abzufassen, darin die Rolle eines Schulmeisters fast ganz zu extemporiren und hierbei nicht nur literarische Notabilitäten, mit denen er in Reibung lag, sondern auch Beamtete dergestalt zu geißeln, daß er zur Rechenschaft gezogen, ja sogar verhaftet wurde.

Anfangs gab man ihn für wahnsinnig aus, als Folge einer kürzlich ausgestandenen Krankheit, setzte ein Curatorium zur Fortführung seiner Prinzipalgeschäfte und hielt ihn in Haft. Da aber nicht nur der Arzt ihn seines Verstandes mächtig erklärte, sondern er dies auch durch seine Vertheidigung erwies, worin er die ange-

griffenen Personen: Zimmermann, Knigge, Nicolai, Schirach nur noch schärfer mitnahm, so wurde er nach sechs Monaten in Freiheit gesetzt, durfte aber die Bühne in Hannover nicht wieder betreten.

Dieser Vorgang ist charakteristisch für Großmann's ganzes Treiben. Nimmt man hinzu, daß unter der reichlichen Beisteuer, die er zu dem Repertoir jener Zeit, an Bearbeitungen und Originalen geliefert, „Adelheid von Veltheim", „die Ehestandskandidaten" und besonders „Nicht mehr als sechs Schüsseln" die gelungensten waren, so kann man über den Einfluß seiner künstlerischen Leitung nicht in Zweifel sein. Er hat sich dem herrschenden bürgerlich-prosaischen Geschmacke, den Vorkommnissen des Tages, der geltenden Mode angeschlossen.

Das churfürstliche Nationaltheater, dessen Errichtung Großmann von Mainz und Frankfurt vertrieben hatte, stand von 1789 bis 1792 unter der Intendanz eines Freiherrn von Dalberg, der seinem Mannheimer Vetter rühmlich nacheiferte, Oper und Schauspiel auf gleich guten Fuß zu stellen suchte, einen würdigen Ton im Theaterverkehr einführte. Eckardt-Koch*)

---

*) Ein geborner Berliner, der bereits im Staatsdienste angestellt, aus wahrer Neigung die Bühne betreten, bis zu dieser Zeit am Riga-Mitauer Theater sich bekannt gemacht, auch die Regie mit Ehre geführt hatte.

stand seit 1788 der Bühne als dirigirender Regisseur vor, Dr. Schmieder war als Theaterdichter angestellt. Schöne Talente von der Großmann'schen Truppe waren schon 1787 bei dem neuen Nationaltheater zurückgeblieben: Frau Fiala, Stegmann's, Unzelmann's, Mattausch. Die letzteren gingen bald darnach nach Berlin. Ferner gehörten ihm: der Tenorist Eunicke und seine geniale Frau (später Händel-Schütz), die junge Schwachhofer (Eunicke's zweite Frau), Porsch, der sich unter Koch in Riga besonders für das Fach der Chevaliers und Libertins ausgebildet hatte, die Familie Mende und Christ, die für den großartigen Styl der Gluck'schen Opern hochbegabte Sängerin Schick, dann Koch selbst und seine Tochter Betty. Ein Personal, welches den Ruf der Mannheimer zu theilen strebte, aber nicht nur wie jenes vom Revolutionskriege bedrängt, sondern völlig zersprengt wurde.

Vergeblich war das Bemühen, sich der Fremdherrschaft unter Custine in Mainz zu accomodiren, die deutschen Schauspieler mußten im Herbste 1792 französischen weichen, und die combinirte Mainz-Frankfurter Bühne aufhören. Es bildete sich ein neues Nationaltheater für Frankfurt allein, auf Actien, unter der Direction des bisherigen Mannheimer Regisseurs Rennschüb, der von nun an seinen wahren Namen Büchner führte.

Wir wissen, daß Koch und seine Tochter zum Mannheimer Theater übergingen und dies beim Bombardement der Stadt 1796 verließen. Er nahm nun die Direction der durch Großmann's Tod führerlos gewordenen Gesellschaft in Hannover und Braunschweig, bis eine Anstellung in Wien ihn nach zwei Jahren abrief.

Daß er, dessen leitende Thätigkeit also an der Ostsee, am Rhein und Niedersachsen wirksam war, ebenfalls nur auf Pflege des herrschenden prosaischen Geschmackes ausging, erklärt sich schon aus dem Umstande, daß der Einfluß von Engel's Umgang und Lehren es gewesen, der die Theaterlust in ihm gereift und ihn dem Schauspielerstande zugeführt hatte.

Wenn die ausgezeichneten dirigirenden Talente, denen wir hier begegnet sind, schon nichts anderes thaten, als die ihnen vertrauten Bühnen in der allgemein gültigen Richtung zu erhalten, wie begreiflich ist es, daß die übrigen Theater, unter dunklen Führern, keinen andern Ehrgeiz hatten, als sich den tonangebenden blindlings anzuschließen. In der That hatte das nationale Theater noch so unendlich viel zu thun, sich überall innerlich und äußerlich zu consolidiren, daß es eine thörichte Uebereilung gewesen wäre, jetzt schon den äußerst vereinzelten Stimmen folgen zu wollen, welche zu idealen Bestrebungen trieben. Noch war dem Theater nicht einmal in allen bedeutenden Städten, an allen namhaften Höfen gelungen, sich Stabilität zu sichern, bis gegen Ende des

Jahrhunderts nehmen wir noch Kampf um die bloße Entstehung wahr. Die Organisationen sind schwankend, der Talente zu wenig für die anwachsende Zahl der Theater, und ihre Ausbildung unzureichend, so daß man froh sein muß, wenn in dieser Periode des raschen und allgemeinen Wachsthums des ganzen theatralischen Lebens, nur ein gesunder, wenn auch roher Naturalismus sich den Aufgaben des Repertoirs gewachsen zeigt, das wesentlich auf Schröder, Iffland, Kotzebue, das Ritter- und Spektakelstück, in Rivalität mit der Oper, sich im Antheil des Publikums zu halten hat.

In München lastete die Verwaltung des hochbetagten und allem Kunstsinne fremden Grafen Seeau wie ein Alp auf dem reich dotirten Hof-Nationaltheater. Marchand, alt und dick und theaterüberdrüssig geworden, legte endlich 1793 die künstlerische Direction nieder, Lambrecht schleppte sie zwei Jahre lang fort und wälzte sie 1795 auf Zuccarini's Schultern. Beide waren gute Schauspieler aus Schröder's Zucht*) und wohl vertraut mit den Handgriffen seiner Führungsweise; dennoch vermochten sie das vegetirende Schauspiel nicht zu frischem Leben zu erwecken. Endlich wurde denn doch dem Hofe nicht nur an der künstlerischen, sondern auch an der Verarmung des Theaterinventariums

*) Unter seiner zweiten Hamburger Direction, die weiterhin zu besprechen ist.

die Schädlichkeit der Kunstpächterei klar, und Graf Seeau sah sich veranlaßt, noch vor Ablauf des Jahrhunderts (1799) seinen Posten zu quittiren.

Der Dichter Babo wurde zum Intendanten ernannt und ihm damit die Aufgabe zugewälzt: aus den Trümmern eines artistischen und materiellen Bankerotts eine neue Schöpfung hervorzurufen. Alles war zerrüttet und in Desorganisation. Heruntergekommene Dekorationen und Costüme, eine verzettelte Bibliothek, Anarchie, Schlendrian und Mißbrauch in allen Ecken. Aber die Fähigkeiten und der Charakter Babo's zeigten sich diesen Schwierigkeiten gewachsen, und die Schauspielkunst trat von nun an in München auf eine würdige Stufe.

In Stuttgart mußte sich endlich der Born der Verschwendung erschöpfen, Herzog Karl Eugen bildete also aus den Zöglingen der Karlsschule und der sogenannten Ecole ein Theater- und Orchesterpersonal, das allerdings nun wohlfeil genug wurde; denn die Deutschen wurden förmlich auf Bettelbrodt gesetzt, wo bisher Italiener und Franzosen im äußersten Ueberflusse geschwelgt hatten. Bedeutung konnte aber die deutsche Schauspielkunst um so weniger gewinnen, als die armen Landeskinder, um wenigstens an die vergangene fremdländische Herrlichkeit zu erinnern, vielfach italienisch singen und in französischer Sprache Comödie spielen mußten.

Unter Karl Eugen's Nachfolgern kümmerte die Kunst mühsam hin, im J. 1796 wurde das Hoftheater gar an den Principal Mihule verpachtet, der drei Jahre lang eine klägliche Direction führte und sie dann dem Leutnant Haselmeier, mit wenig Aussicht auf einen bessern Zustand, übergab.

Aus dem Kunstpersonale dieser Stuttgarter Periode ist nur Frau Aschenbrenner in sentimentalen Rollen, trotz ihrer Manierirtheit, auszuzeichnen, und der sehr beliebte Komiker Vincenz, trotz seiner beispiellosen Nachlässigkeit. Der König schickte ihn häufig auf die Wache, weil er nichts von seiner Rolle gewußt oder unziemlich extemporirt hatte, und dennoch muß sein Beispiel übel gewirkt haben, da die Theaterberichte jener Zeit aussagen, daß der Souffleur an dieser Bühne die Hauptperson sei.

Kassel war fortwährend nur ein Stationsplatz für Wanderbühnen, erst 1797 wurde der Principal Haßloch mit seiner Truppe unter einer Hofverwaltung fixirt.

In Karlsruhe erlangte der Principal Appelt 1784 die erste Bühnenstätte im markgräflichen Orangeriehause und den Titel eines Hofschauspielers. Aber er spielte nur mehrere Monate des Jahres, der Principal Bulla und Andere lösten ihn ab, festen Fuß faßte die Schauspielkunst hier im achtzehnten Jahrhundert noch nicht.

Andere selbst kleinere Höfe interessirten sich lebhafter für sie. In Bonn wurde 1789 das churfürstl. Nationaltheater unter der Direction des Kapellmeisters Reicha wieder hergestellt. Der gerühmte Komiker Lux, ferner die Namen Koberwein, Steiger, Brand, Keilholz, Spitzeder, Vohs traten hier hervor.

Die Fürsten-Bischöfe von Salzburg und Passau blieben nicht zurück, jener gab 1793 dem Prinzipal von Hoffmann die Direction seines Hoftheaters, dieser in demselben Jahre, unter einem Comité der höchsten Hofchargen, dem Prinzipale Schopf, bei dessen Truppe Liebich sich auszeichnete. Diese Truppe war schon einige Jahre früher mit einem Zuschuß vom Fürsten von Thurn und Taris unter dem Titel eines Hoftheaters in Regensburg firirt gewesen, die Truppen von Schikaneder, Waizhofer und Kaffka waren ihr in dieser Stellung gefolgt.

Selbst kleine Höfe, wie Braunschweig-Oels und Salm-Kyrburg erhielten jahrelang Truppen unter Direction ihrer Prinzipale.

Das Hoftheater des Markgrafen von Schwedt lebte sein letztes Stadium, seit 1780 unter Direction des Schauspielers Möller. Manch namhaftes Talent ging von hier aus, darunter die junge Schüler (als Frau Hendel-Schütz berühmt geworden); im J. 1789 machte der Tod des Markgrafen der Bühne ein Ende.

Die Mecklenburger Hofbühnen bestanden über das Jahrhundert hinaus.

Im J. 1781 errichtete Seyler ein Hoftheater zu Schleswig, es war sein letztes Unternehmen, das er 1792 den Schauspielern Hunnius und Löwe übergab.

Der Hof von Weimar hatte die Bellomo'sche Gesellschaft durch einen achtjährigen Contract von 1783 an zu Wintervorstellungen in der Residenz verpflichtet, im Sommer war die Gesellschaft im Bade Lauchstädt oder den nahen Städten.

Die Bossan'sche Gesellschaft, welche von dem Revolutionskriege aus ihrem Wandergebiete der überrheinischen Länder gedrängt wurde, zog sich nach Thüringen hinauf und wurde 1795 am Hofe des Fürsten von Dessau, unter Intendantur des Freiherrn von Lichtenstein, gefesselt, besuchte aber in der Eigenschaft des Hoftheaters auch die andern anhaltinischen Residenzen.

Diesem Beispiele der Höfe eiferten alle bedeutenden Städte nach. Ueberall suchte man der Bühne eine würdigere Verfassung zu geben. Durch das Beispiel des Kaisers war nicht nur der Name „Nationaltheater" förmlich in die Mode gekommen, sondern man bemühte sich in der That, alle die Grundsätze, welche das erste Nationaltheater, die Hamburger Entreprise, zuerst auf-

gestellt hatte, zu allgemeiner Richtschnur der Organisationen zu machen. Jetzt war die Zeit gekommen, wo jene kläglich gescheiterte Unternehmung ihre vollständige thatsächliche Anerkennung fand.

In Linz war unter dem Grafen Rosenberg ein Nationaltheater errichtet worden, dem der geniale, unablässig umhergeschleuderte Borchers von 1782 bis 1785 als Director vorstand. In Brünn wurde unterm Schutz des Adels aus der Truppe des Prinzipals Wothe 1790 ein Nationaltheater gebildet, in Insbruck war es 1786 unter dem Grafen Egloff geschehen. Ueberall in den Kaiserstaaten beeiferte sich der Adel, des Kaisers Intentionen mit lebhaftem Antheil und verschwenderischen Geldopfern zu huldigen.

Augsburg errichtete 1795, Nürnberg 1799 ein Nationaltheater. Magdeburg, das in das Wandergebiet des Karl Döbellin gehörte, und der liederlichen Wirthschaft dieses sonst natürlichen und gesunden Talentes überdrüssig wurde, eröffnete 1791 auf Actien ebenfalls ein Nationaltheater, dessen Direction den Schauspielern Hostovsky und Schmidt*) übergeben wurde.

---

*) Derselbe, welcher 1841 als Director des Hamburger Theaters starb.

In Breslau wurde ebenfalls die Langmuth des Publikums durch den Prinzipalunfug, den Frau Wäser trieb, erschöpft, es kam bis zu Theaterlärmen. Zu rechter Zeit räumte die Prinzipalin (1797) endlich durch ihren Tod den Platz. Nun wurde ein Breslauer Nationaltheater auf Actien errichtet, dessen Direction dem Kammersecretär Streit, dem Kaufmann Moritz und dem Professor Heinrich übertragen wurde. Die Leitung der künstlerischen Thätigkeit lag dem Professor Heinrich als Dramaturgen und dem aus Petersburg zurückgekehrten Schauspieler Scholz als Regisseur ob. Mit dieser Umwandlung der Dinge gewann dies Theater für die Fortentwicklung der Kunst eine Wichtigkeit, die sich durch Erziehung sehr bedeutender Talente glänzend bewies.

Auch das 1796 entstehende Nationaltheater in Altona, dem der Doctor Albrecht, der Ehemann der Sophie Albrecht, vorstand, wenn es auch keine bedeutende Wirksamkeit haben konnte, zeigte doch edle Bestrebungen. Der Theaterdichter Schmieder*), der als Regisseur fungirte, bemühte sich Iffland nachzuahmen, indem er ohne Theatergesetze, nur durch den Zwang der Wohlanständigkeit und eines lebendig erhaltenen Pflichtgefühles, das Personal leitete. Costenoble that sich hier zuerst hervor.

*) Wir trafen ihn schon bei dem Mainz-Frankfurter Nationaltheater unter Dalberg. Er war Herausgeber des Journals für Theater und andere schöne Künste.

So geht also die Prinzipalschaft — so weit sie für die Kunstentwicklung Aufmerksamkeit verdient — mit jedem Jahre mehr und mehr in das Nationaltheater auf und findet, immer mehr den ökonomischen Sorgen enthoben, ihren angemesseneren, rein künstlerisch begrenzten Wirkungskreis. Nicht daß darum die Zahl der Wandertruppen sich vermindert hätte, im Gegentheil, sie wachsen wie die Köpfe der Hydra, aber mit den wenigsten Ausnahmen verlieren sie alle Bedeutung für die Kunstgeschichte, die sich fortan nur an die festen Theaterstätten knüpft. Das längere Bestehen kann allein als gutes Zeugniß solcher Truppen betrachtet werden, unter vielleicht dreißig derselben, deren Namen in dieser Periode in Theateralmanachen vorkommen, zeichnet sich darin die einzige Tilly'sche Truppe aus, welche im Beginn der 80er Jahre in Mecklenburg und Vorpommern haust, im nächsten Jahrzehnte nach Braunschweig und Kassel vordringt und bei welcher geachtete Namen, wie Carnier, Schwadtke, Gley, Wohlbrück, Leo, Löwe, Bio, Nagel auftauchen*).

Die Schuch'sche Nachkommenschaft behauptete sich in Königsberg, das Theater vererbte sich 1787 auf eine

---

*) Die damals unbedeutende Faller'sche Truppe, welche 1788 in den böhmischen Bädern entstand, verdient hier erwähnt zu werden, weil sie die einzige ist, welche sich unter dieser Firma bis in unsre Tage erhalten hat.

Enkelin des alten Stammherrn Franz, die an den Schauspieler Bachmann verheirathet war. Dies Ehepaar war so beliebt in der Stadt, daß, als 1797 das Schauspielhaus abbrannte, die allgemeine bereitwillige Unterstützung es möglich machte, um 1800 ein neues Haus eröffnen zu können.

In Riga und Mietau erhielt sich eine Reihe von Jahren ein deutsches Theater unter der Direction des Geheimraths v. Vietinghof in der Verfassung der Nationaltheater. Brandes, der mit seiner Frau Ueberall-und-nirgends in dieser Epoche, führte eine Zeit lang die Regie, dieselbe Stelle, bei welcher Eckardt-Koch sich ausgezeichnet hatte. Die Schauspieler wurden hier von den Einwohnern mit der außerordentlichsten Zuvorkommenheit und Gastfreundlichkeit behandelt.

Aber viel weiter, über die eigentlichen Grenzen der deutschen Zunge hinaus dehnte in dieser Schlußepoche des achtzehnten Jahrhunderts die deutsche Schauspielkunst das Gebiet ihrer Colonisation. Krakau, Warschau und Moskau waren sichere Stationsplätze, in Petersburg hatte die deutsche Kunst feste Wurzel geschlagen, und der freigebige Schutz des deutschen Fürstenstammes entzog dem Vaterlande sogar manch schönes Talent. Vom Jahre 1783 an wurde z. B. die lange Abwesenheit der Ehepaare Scholz, Spengler, Czechtitzky, Christ, die von Opitz und Frau Reinecke in Deutschland empfindlich bemerkt.

Die alten Streifzüge nach Dänemark und Schweden hatten nicht aufgehört, ja 1792 konnte der Altonaer Prinzipal Friebach in Odensee auf der Insel Fünen ein königlich dänisches privilegirtes deutsches Theater errichten.

Die Expeditionen, welche nach Holland hinein unternommen wurden, waren großentheils erfolgreich. Dem liederlichen Principal Abt, einem mittelmäßigen und kalten Schauspieler, dessen Frau durch ihre Schönheit und ihre eheliche Treue, sowie durch ihre Darstellung des Hamlet sich einen Namen gemacht hat, glückte es zwar nicht sonderlich, dagegen hielt sich Dietrich vom J. 1788 bis zu Ende des Jahrhunderts in Amsterdam und dem Haag mit Ehre und Vortheil, besonders durch die Oper*). Es zogen ihm auch periodisch namhafte Talente zu: die Geschwister Keilholz, Cunicke's, Hunnius u. A.

Das Verhältniß der deutschen zur holländischen Dramatik hatte sich seit hundert Jahren umgekehrt. Was sie noch damals von den Niederlanden empfangen hatte, konnte sie jetzt mit reichen Zinsen zurückerstatten. Während in der Mitte des Jahrhunderts holländische Schau=

*) Neben seiner Gesellschaft hielt sich sogar eine zweite mehrere Jahre lang und zwar — eine merkwürdige und einzige Erscheinung — ganz aus deutschen Juden bestehend. Sie kultivirten die Oper noch vorzugsweiser und wurden von ihren holländischen Glaubensgenossen sehr unterstützt.

spieler noch glückliche Einfälle in Westphalen und Niedersachsen machen konnten, war ihnen jetzt nicht nur die Aussicht auf Erfolg dabei benommen, sondern die deutschen Truppen konnten ihre Hauptstadt schatzen.

Noch ausgebreiteter waren die deutschen Theatercolonien in den östlichen Nachbarländern. In Galiziens und Ungarns Hauptstädten gab es feste Niederlassungen, bis Oedenburg und Temeswar, Esseck, Triest, Laibach und Klagenfurth schweiften namhafte Banden.

Von der Newa bis zum adriatischen Meere rollte der deutsche Thespiskarren durch Länder der verschiedensten Nationen, beutete die Schauspielkunst die große Verbreitung des deutschen Stammes und der deutschen Sprache aus; selbst das französische Theater, von seiner Weltsprache unterstützt, konnte sich einer so allgemeinen Verbreitung kaum rühmen.

IV.

Weitere Entfaltung der verschiedenen Kunstgattungen in Wien.

(1781—1800.)

Nicht weniger als die Consolidirung und Verbreitung der Schauspielkunst, vollendete sich in diesen letzten Jahrzehnten auch die Ausbildung der ganzen Mannichfaltigkeit ihrer Gattungen. Das reiche Theaterleben in Wien verschaffte ihnen die selbständigste Blüthe.

Am kaiserlichen Nationaltheater an der Burg vermochte auch Schröder's Genie nicht den Schäden mit Erfolg entgegenzuwirken, an denen dies so überaus vortheilhaft gestellte Institut immerdar siechen sollte. Der schnöde Mißbrauch, welchen die Stephanie's mit der freisinnigen Einrichtung des Ausschusses trieben, verbitterte Schröder's Aufenthalt zumeist, so daß er schon im ersten Jahre Wien wieder zu verlassen dachte. Er zog

sich ganz auf seine Schauspielkunst und auf die Bearbeitung seiner Stücke zurück, aber er fand bei deren Aufführung Schwierigkeiten, an die er nicht gewöhnt war; auch fehlte es nicht an Anlaß zu Unzufriedenheiten über Rollenzutheilungen. Die herrschende Partei mußte trachten, ihn in ihr Interesse zu ziehen oder ihn zu entfernen; das erstere scheiterte an Schröder's stolzer Rechtlichkeit, das andere wäre fast nach Ablauf eines jeden Jahres gelungen, wenn nicht das Publikum, der Adel, der Kaiser selbst Schröder immer wieder zum Bleiben vermocht hätten. Zweimal war er in Hamburg, im J. 1782 und 1784, um durch Gastrollen die Liebe des Publikums frisch zu erhalten und seine Rückkehr dahin vorzubereiten *).

*) Bei diesem letzten Gastspiele war der Antheil des Publikums so groß, daß bei der Vorstellung des Hamlet, Zuschauer in der Coulisse zugelassen werden mußten, welche selbst bis weit hinaus auf die Bühne, neben die Schauspieler vordrangen. Die alte Unsitte: das Proscenium zum Zuschauerplatze zu machen, hatte sich bei dieser außerordentlichen Gelegenheit wieder ihr Recht verschafft und brachte natürlich vielfache, oft lächerliche Störungen hervor. Als z. B. bei dem Schauspiele im Stücke der König aufsprang, und mit dem Rufe: „Lichter! Lichter!" die handelnden Personen die Bühne verließen, sprang ein ehrsamer Hamburger Bürger, der dem Könige nahe stand, ganz bestürzt ihm aus dem Wege und dabei mitten auf die Bühne, zog seinen Hut ehrerbietig ab und ließ in dieser unterthänigen Stellung den ganzen dänischen Hof an sich vorüber; was denn natürlich unauslöschliches Gelächter erregte.

Auf Andringen der kaiserl. Oberdirectoren, des Grafen Rosenberg und Barons v. Kienmayr, war Schröder 1782 in den Ausschuß getreten, ohne den herrschenden Zustand verändern zu können. Wenn gleich er einzelne Fortschritte im Repertoir erkämpfte und einzelne Ungerechtigkeiten und Mißgriffe verhinderte, so mußte es doch für den Schöpfer der neuen Kunstperiode völlig unerträglich bleiben, mitanzusehen: daß Unverstand, Selbstsucht, Trägheit und Eigendünkel das Feld behaupteten und die begünstigteste Bühne in den geistlosesten Schlendrian hinabzudrücken bemuht waren, um untergeordnete Productionen bevorrechteter Personen in Geltung zu erhalten. Stücke, welche in ganz Deutschland die lebhafteste Sensation erregten, wurden durch allerlei Vorwände, Winkelzüge und erschlichene Censurschwierigkeiten vom Repertoir fern gehalten, die Wiener Produkte entschieden bevorzugt, wodurch die vornehmste Bühne Deutschlands noch immer die Eigenheit einer Lokalbühne behielt, und Vorstellungen, wie „die schöne Wienerin, die Wölfe in der Heerde" u. s. w. die im Ganzen gelungensten blieben.

Nach einem Streite mit Stephanie d. j. trat Schröder zu Ende des Jahres 1783 aus dem Ausschusse und verließ endlich im Febr. 1785 das Wiener Nationaltheater gänzlich.

Das Wiener Engagement war überhaupt ein Miß=

griff in Schröder's Leben, ein Verkennen seiner selbst, ein Verkennen seiner kunstgeschichtlichen Mission.

Er, der von Jugend auf gewohnt war, keinen andern Willen, keine andre Einsicht, als seine eigne zu respectiren, der zehn Jahre lang die Bühne unbedingt beherrscht und seinem Talente jede Bahn eröffnet hatte, die er für angemessen hielt, er sollte seine künstlerische Fortentwickelung davon abhängig machen: wie weit die Bestimmungen des Ausschusses — dem er weder Einsicht, noch Parteilosigkeit dafür zutraute — ihm dazu Raum gönnen wollten! Wie hätte Schröder das ertragen! Ist es doch überhaupt eine der schwersten moralischen Aufgaben, welche der Schauspieler mit der Unterordnung seiner künstlerischen Freiheit unter das Interesse der Bühne, welcher er angehört, zu leisten hat. Diese Verschmelzung der individuellen Berechtigung jedes selbständigen Talentes mit der Stellung eines Beamten, der sich bescheiden in der Grenze der zugetheilten Arbeit zu halten hat, fordert unstreitig einen hohen Grad von Selbstverläugnung, eine wahrhaft republikanische Aufopferung. Sie ist dem Schauspielerstande nicht zu ersparen, weil ohne sie die Kunst zu Grunde gehen muß, deren innerstes Wesen es ist: sich von der aufopfernden Hingebung ihrer Priester zu nähren. Schröder aber war einer jener seltnen Männer, die sich ausnahmsweise der allgemein unerläßlichen Verpflichtung ihres Standes zu entziehen verbunden sind, die ihrer Kunst nicht durch Unterord=

nung, sondern durch unbeschränktes Gebieten und Beherrschen zu dienen haben. Er hatte, wie alle wahrhaft große und wichtige Menschen, die Berechtigung: egoistisch für das eigne Emporkommen zu sorgen, weil von seiner höchstmöglichen Ausbildung auch die seiner ganzen Kunst abhängig war. Sein Beruf war es, fort und fort — wie er es in einem Briefe an Meyer ausdrückt — „eine Bande Schauspieler zu haben, die er zu Menschen ummodeln konnte", oder „Menschen, die Schauspielerstelle vertreten sollen." Das ist seine Bedeutung in der Kunstgeschichte, daß er, durch Leitung und vorleuchtendes Beispiel, Schauspieler zu Menschen und Menschen zu Schauspielern machen sollte.

Es war ein Irrthum, sich als bloßes Theatermitglied auf seine, wenn noch so hoch gefeierten Darstellungen und auf seine literarischen Arbeiten zurückzuziehen, wenn gleich diese vierjährige Muße 34 Stücke, theils Einrichtungen fremder Originale, theils mehr oder weniger selbständige Arbeiten, und darunter seine wirkungsvollsten: „der Fähnrich, Ring, Testament des Onkels, Vetter von Lissabon, stille Wasser, das Blatt hat sich gewendet" u. s. w. hervorbrachte*). Er machte diesen

*) Sie wurden alle 34 in diesen 4 Jahren in Wien aufgeführt, seine Beschwerde also, daß man seinen Stücken keinen Raum gegönnt habe, ist wahrhaft komisch. Dagegen hatte er allerdings, da er jedesmal dabei Schwierigkeiten fand, diese oft genug zu bestehen.

Irrthum wieder gut, da er — trotz des lebhaften Bedauerns aller Theaterfreunde, an deren Spitze der Kaiser selbst stand, der ihn mit der Aufforderung: zu ihm zurückzukehren, entließ — Wien aufgab und eine neue Truppe sammelte, deren Direction eine abermals höchst bedeutende Epoche seines Lebens bezeichnet und später ausführliche Betrachtung erfordert.

Der Einfluß, den Schröder in diesen vier Jahren auf die Wiener Schauspielkunst geäußert, hat sich an den nachhaltigsten Folgen bewährt. Er brachte auf dem Burgtheater den Maßstab der Natur zur dauerndsten Herrschaft und paralysirte den Einfluß der französischen Schule — der von den Stephanie's, Bergopzomer, Frau Weidner noch mit Ansehen vertreten war — vollständig. Er setzte die Anerkennung der Hamburger Schule durch und legte den festen Grund dazu, daß die ganze Kunstgattung, welche an Nachahmung der Wirklichkeit gebunden ist, — das bürgerliche Drama, das Conversationsstück — sich in Wien zu so ungezwungner Wahrheit der Darstellung, zu einem so reinen und einfachen Styl ausbildete, und diesem eine so außerordentliche Dauer gaben, wie kein andres deutsches Theater sich dessen rühmen kann.

Der Boden war dieser Richtung sehr günstig, oder vielmehr, er war jeder höheren so ungünstig, daß seine ganze Fruchtbarkeit der Ausbildung des bürgerlichen Geschmacks zu gut kommen mußte. Dieser war dem geistigen

Gesichtskreise, wie der gemüthlichen Wärme und Heiterkeit des Publikums angemessen, er erschien der Censur gegenüber harmlos und unanstößig, er war der Bildung und der Stimmung der Schauspieler bequem, so blieb denn der Ehrgeiz des Wiener Nationaltheaters bis zum Ablauf des Jahrhunderts darauf beschränkt, sich die Schröder-, Iffland- und Kotzebue'schen Stücke anzueignen und sie zu Grundsäulen ihres Repertoirs zu machen.

Wie alles geistige Leben, wurde in Wien auch die Schauspielkunst von vorn herein in ein eigenthümlich geschlossenes Geleise gestellt, aus welchem sie nicht weichen konnte. Vom kaiserlichen Schutze getragen, hat sie stets an dem Gnadenblicke ihrer Wohlthäter gehangen, die ihr jedwede kecke Genialität, jedweden Uebergriff in verbotene Gedankenregionen so sorgfältig unmöglich machten, daß das harmlose, behagliche gegenseitige Verhältniß in keiner Weise getrübt werden konnte. Langsam und allmählig nur schloß die Dramatik sich den Richtungen an, welche von den Bühnen der protestantischen Länder eingeschlagen wurden; oft geschah es mit solchen Modificationen, welche den höheren Aufschwung der Darstellungskunst unmöglich machten; um zehn Jahre und darüber verspätet erschienen alle Unternehmungen, welche den Fortschritt, oder die Bewegung wenigstens, bezeichneten. Julius von Tarent 1785, Clavigo 1786, Götz gar nicht. Die Räuber und Kabale und Liebe nicht, Fiesko ausnahmsweise durch besondern Antheil

des Kaisers — der sogar die Einrichtung nach österreichem Schnitt selbst übernahm — schon vier Jahre nach der Mannheimer Aufführung. Wogegen Menschenhaß und Reue am **14.** Novbr. **1789**, nur fünf Monate nach dem ersten Erscheinen in Berlin, gegeben wurde. Die Erweiterung des Shakespear'schen Repertoirs gerieth in den 90er Jahren völlig ins Stocken. An Einführung der jambischen Sprache wurde bis über den Wechsel des Jahrhunderts nicht gedacht; selbst die prosaische Bearbeitung des Don Carlos blieb dem Repertoir fremd. Das Wiener Nationaltheater sollte den geschichtlichen Beweis liefern, daß die opulentesten Mittel, der liebevollste Schutz an die Schauspielkunst vergeudet sind und der Nation nichts nützen, wenn die Kraft des freien Geistes sich ihrer nicht bemächtigen darf. Die kleinen Hoftheater von Dresden, Schwerin, Weimar, Gotha, Mannheim, die ganz auf sich gestellten Prinzipalschaften in Leipzig und Hamburg haben die Kunst erzogen und auf ihren Gipfel getragen, die Wiener Bühne hat, bei ihren gewaltigen Mitteln, der Entwicklung keinen einzigen Impuls gegeben; nirgends ist sie vorangegangen, nichts hat sie gewagt, nichts selbständig unternommen.

Die Wiener Kunstgenossenschaft hat keine andre Kraftäußerung aufzuweisen, als die in ihrem rühmlichen Kampfe gegen die Burleske. Die Zeit der Noth rief damals Energie und Gemeinsinn hervor, die Zeit der behaglichen Sicherheit, des bequemen Sichgehenlassens,

die nun gekommen war, der Mangel an Aufforderung zu höherer Anstrengung der Produktionskraft, welcher aus der bürgerlichen Haltung des Repertoirs hervorging, machte die Genossenschaft üppig, herabgestimmt, selbstisch, kleinlich und allen bösen Umtrieben um so zugänglicher.

In der That schien der Theaterunfug hier mit den Wohlthaten und mit der Lässigkeit des Regimentes zu wachsen. Kaiser Joseph II. war unermüdlich in Gnadenbeweisen, Gehalterhöhungen, Pensionen. Er führte die sechswöchentliche Ferialzeit im Sommer zur Erholung für die Schauspieler ein, sein Nachfolger Leopold II. verlieh ihnen Rang und Pensionsberechtigung gleich den Staatsbeamten, die Cavaliere wetteiferten mit dieser Freigebigkeit, mehr als e i n schlechter Haushalter unter den Künstlern hatte die Deckung seiner Schulden hochadliger Großmuth zu danken. Dabei aber stieg die Lässigkeit, Parteilichkeit und Vortheilsmacherei der dirigirenden Ausschüsse so sehr, und Stephanie d. j. ermüdete Joseph's II. Geduld durch seine Herrschsucht, Agitation, Verhetzungen und Angebereien dergestalt, daß er im Februar 1789 den Ausschuß aufhob und die künstlerische Direction in eines einzigen Schauspielers Hand legte; den er aber, seinem System getreu, von dem Personal erwählen ließ. Die Wahl fiel auf Brockmann. Die Partei der Stephanie's war verdrängt, ja der Kaiser, um sie in der Person des ältern Bruders zu vernichten, — dessen Ansehn dem jüngeren als Bollwerk

seiner Umtriebe diente, und dessen Spielweise alters=schwach und lästig wurde — erbot sich diesen mit seinem ganzen Gehalte zu quiesciren. Der aber versicherte dem Kaiser seiner größten Kräftigkeit und äußersten Beeiferung: Sr. Majestät noch länger zu dienen, worauf der Kaiser ihm verdrießlich erwiderte: „Meinetwegen! Wenn sich's das Publikum länger gefallen läßt, ich will mir's gefallen lassen", und so die beabsichtigte Radikalreform gelähmt blieb. Wir werden weiterhin sehen, wie sehr diese gutmüthige Nachgiebigkeit gegen die Personen, der Sache schadete.

Brockmann ergriff das Steuer mit allem Ernst und Eifer. Er hatte von Schröder gelernt, und glaubte, was bald zu Reibungen Anlaß gab, ihm auch an Eigen=willen nicht nachstehen zu dürfen. Was war aber in den Verhältnissen, die er vorfand, auch nothwendiger, als eine, wenn selbst starre Consequenz? Er suchte das Repertoir zu heben, brachte sogar gleich im ersten Jahre Shakespear's Coriolan in Schink's Bearbeitung auf die Bühne. Sie gefiel nicht und Brockmann hielt es sogar für nöthig, in seiner am Ende des Jahres ver=öffentlichten Rechenschaft über seine Direction, das Un=ternehmen zu entschuldigen.

Im nächsten Jahre starb Kaiser Joseph, der große Wohlthäter der deutschen Schauspielkunst, und eine be=deutliche Theaterkrisis begann. Zu der schon 1787 wieder eingeführten opera buffa wurde nun auch wieder

opera seria und Ballett hergestellt*). Der bisherige kaiserliche Zuschuß von 10,000 Fl. mußte unter der Oberdirection des Grafen Ugarte beinahe verzehnfacht werden. Betrug der Beamten, Eingriffe der Vornehmen, Lässigkeit und Faulheit der Italiener, Uneinigkeit und Kabale nahmen so überhand, daß kein andres Mittel fähig schien, all die Fäden der eingeschlichenen und durch Duldung sanctionirten Mißbräuche zu durchschneiden, als indem man das Theater verpachte. An solch eine Giftkur mußte bei dem vorhandenen kranken Zustande gedacht werden. In der That wurde das Theater im Juli 1792 ausgeboten, noch aber kam die Verpachtung nicht zu Stande.

Diese Verwirrung hatte Brockmann benutzt, um seine Direction zu stärken. Neben dem Rechte, die Stücke zu wählen und zu besetzen, war ihm auch das der Engagements und Verabschiedungen zuertheilt worden. Er zog 1791 Bergopzomer und Ziegler wieder herbei und gewann Klingemann, aus Schröder's Schule, für das Liebhaberfach, dachte auch durch eine Verschärfung der Theatergesetze die Zügel seiner Herrschaft noch straffer anzuziehen; da stellte ein geschlossener Widerstand des Personals sich ihm entgegen.

*) In demselben Jahre war die wiedereingerichtete deutsche Oper, welche Mozart's und Gluck's Werke aufgeführt, abermals aufgelöst worden. Merkwürdig, daß in demselben Jahre Gluck in Wien starb.

Lange genug hatten die Schauspieler sich von dem Mitgenuß der Direction ausgeschlossen gesehen, jetzt schien ihnen der Moment gekommen, die Alleinherrschaft wieder zu stürzen, welche der etwas unfeine Brockmann durch sein rücksichtsloses Benehmen leider in Mißkredit gebracht hatte. Die angesehensten Veteranen, Müller und Frau Weidner, traten an die Spitze der Opposition und erwirkten vom Kaiser Franz II. die Bestätigung der Josephinischen Gesetze. Der Zwiespalt, welcher nun in der Gesellschaft ausbrach, stürzte die Einzeldirection und Brockmann, da inzwischen sein Beschützer Graf Ugarte abtrat und Graf Rosenberg die Oberhofdirection wieder übernahm.

Der gewählte Fünfer-Ausschuß wurde im November 1792 wieder hergestellt, aber er erlangte seinen alten abgeschlossenen künstlerischen Geschäftskreis nicht wieder. Es wurde zwischen den Kunstverständigen und der obersten Direction die mittlere Instanz wieder eingesetzt, welche Joseph II. abgeschafft hatte, und der Stadthauptmann Graf v. Kuefstein, der sie bekleidete, setzte sich vor: Dalberg's Beispiel nachzuahmen. Er führte den Vorsitz in den berathenden Versammlungen, in welchen alle wichtigen Angelegenheiten zwar nach Stimmenmehrheit entschieden werden sollten, wobei er sich aber vorbehielt, die Beschlüsse nach seinem Dafürhalten abzuändern. Die Regisseure hatten demnach im Grunde nur die Bestimmungen des Herrn Stadthauptmanns auszuführen. Sie wechselten von nun an sogar

alle Wochen im laufenden Dienste, konnten also wenig mehr als Inspicienten sein; die Souveränetät der künstlerischen Leitung hatte einen starken Stoß erlitten.

Auch diese Einrichtung dauerte nicht ein Jahr. Im October 1793 wurde wegen Kränklichkeit des Grafen Rosenberg, der Staatsbuchhalter Graf von Strasoldo dem Stadthauptmann Grafen von Kuefstein beigeordnet; ein Doppelregiment, das beispiellose Verwirrungen, Reklamationen und Klagen hervorrief. Das Personal wurde gänzlich entmuthigt. Mehrere ältere Mitglieder waren quiescirt worden, die Frauen Weidner und Sacco erbaten sich dieselbe Erlösung aus diesen Wirren.

Endlich kam das seit zwei Jahren gehegte Verpachtungsprojekt doch zur Ausführung; im August 1794 übernahm der k. k. Hofbanquier und Truchseß Freiherr von Braun als Vicedirector das Theater auf eigne Rechnung, also mit unbeschränkter Verfügung, mit Ausnahme der Abhängigkeit von der obersten Hoftheatral-Direction des Grafen Colloredo. Er hob den Rest der von Joseph eingesetzten künstlerischen Selbstregierung, die Wahl der Regisseure, auf und ernannte die Brüder Stephanie, Weidmann, Lange, Brockmann, Klingemann und den Theaterdichter und Sekretär Alringer dazu*). So war die technische Leitung also in noch zwei Stücke mehr zerlegt, um

*) Von 1789 bis 1794 hatte Jünger diese Stelle bekleidet.

so mehr geschwächt, und die Machination der Sonderinteressen nur vermehrt, die der Vicedirector, bei seinem Mangel an Fachkenntniß, nicht zu hindern, kaum zu erkennen vermochte.

Die Verwaltung wenigstens kam nun wieder zu Ordnung und Einheit, das Burgtheater wurde erweitert und neu decorirt, die italienische Oper und das Ballett von den ersten Talenten der Zeit gehoben*). Auch dem deutschen Schauspiele wandte der neue Director vielen guten Willen zu, war um die Erwerbung neuer Talente bemüht, ermunterte die Dichter, aber der Mangel eines eigentlichen Mittelpunktes in der künstlerischen Leitung zeigte sich am flauen Fortgange der Produktionen. Alringer sollte den Lebensnerv für die Führung abgeben, er war nicht dazu gemacht. Als er, im Mai 1797, gestorben war, glaubte Herr von Braun nichts Besseres thun zu können, als Kotzebue zur Annahme der erledigten Stelle, mit erweiterter Machtvollkommenheit, zu bewegen. Er hatte seit neun Jahren mit beispiellosem Succeß für die Bühne geschrieben, dabei den außerordentlichsten Takt für die theatralische Wirkung bewiesen, in Petersburg schon zwei Jahre lang als Secretair des Intendanten das deutsche Theater dirigirt, so

*) Von den Sängern Marchesi, Crescentini, Brizzi, den Sängerinnen Simeoni und Sessi, den Ballettmeistern Vigano, Gioja und Traferi.

schien er ganz befähigt, durch sein Ansehen die Partei- und Sonderinteressen im Personal zu dominiren und lebhafteren Schwung und neues Leben in die künstlerische Thätigkeit zu bringen.

Er trat seine Wirksamkeit im Januar 1798 an, aber schon im December desselben Jahres war es damit zu Ende. Seine Amtsführung bezeichnet den Gipfel der innern Zerrüttung und brachte allen Unfug zur Sprache, durch welchen die Selbstsucht der Einzelnen bisher die gute Sache verrathen hatte.

Kotzebue, dem Brockmann und Klingemann als Regisseure des Schauspiels, Weidner für die abermals neu errichtete deutsche Oper zur Seite standen, griff die eingerissenen Mißbräuche schonungslos an. Bisher waren z. B. die neuen Stücke, worin keiner der Regisseure zu glänzen voraussah oder worin ein Anderer glänzen konnte, beseitigt worden; Kotzebue zog sie hervor und verschaffte ihnen Erfolg. Bei der Vertheilung hatten die Ausschußmitglieder die Rollen neben sich absichtlich mit schwachen Subjekten besetzt, damit ihr Spiel um so mehr hervorleuchte, Kotzebue führte die gute Besetzung der Nebenrollen durch und drang auf harmonische Darstellungen, die bei der Herrschaft des Egoismus bisher nicht hatten gedeihen können. Er eiferte darum auch gegen das Predigen und Schreien, das einige Veteranen noch auffallend auszeichnete. Er drang darauf, daß alle drei Wochen ein neues Stück gegeben werde, wogegen

die Bequemlichkeit der Regie sich auflehnte und hinter den, in richtiger Anwendung auch richtigen Grundsatz verschanzte, daß das Publikum nicht zu Neuigkeitssucht verwöhnt werden müsse. Wohl einsehend, daß das Personal veraltet, und mit den festgesessenen Prätensionen der Veteranen nichts auszurichten sei, benutzte er den Tod des ältern Stephanie und berief Koch (Eckardt) mit seiner Tochter Betty. Ein talentvoller, feiner junger Mann Roose, die geniale Frau Stollmers (die später berühmte Sophie Schröder) waren schon früher auf seine Empfehlung angestellt worden, so konnte er sich auf frische Kräfte von norddeutscher Bildung stützen; was freilich nur die Empörung der Eingesessenen vermehrte. Hätte Kotzebue gehabt, was zu allem Regieren das Nothwendigste ist, innere Haltung und Würde des Charakters, so hätte es ihm trotz aller feindlichen Elemente im Personal gelingen müssen, seinen an sich richtigen Maßregeln den Sieg zu verschaffen; aber die Eigenschaften, die überall Hader hervorriefen, wo er sich nur gezeigt, verfehlten auch hier nicht, seinen Gegnern eine Art von Berechtigung zum Angriff gegen ihn zu geben. Er brachte durch Stichelreden, Voreiligkeiten, übermüthige Drohungen und durch ein beleidigendes Fühlenlassen geistiger Ueberlegenheit die Schauspieler unnöthigerweise immer mehr auf, während er doch nicht vermeiden konnte, in praktisch künstlerischen Fragen sich gegen die erfahrenen Leute von Fach große Blößen zu

geben. Diese stete Calamität der Literatendirection wurde durch abermalige Wiederholung des Mißgriffes nur schlimmer: daß auch er seine Macht durch öffentliche Kritik sicherstellen wollte. Daß er, als die offne Beurtheilung der Darstellungen und die Vertheidigung der Direction gegen verschiedene Angriffe zu vielen Anstoß gab, sich damit anonym in die Hofzeitung zurückzog, machte die Sache nur schlimmer. Der alte Müller, der freilich auch zu Kotzebue's Gegnern gehörte, schreibt von dieser Zeit: „Ich habe manche Zerrüttungen bei unsrer Bühne erlebt, doch nie war die Gesellschaft so getheilt, so mißmuthig, so verstimmt und gespannt, als jetzt.“

Der alte Agitator Stephanie d. j. war geschäftig. Kotzebue wurde verdächtigt, als habe er in seinem Dorf im Gebirge die Wiener Freiwilligen persifliren wollen, man stellte in allen Angriffen voran: daß er ein Fremder sei, verrief ihn als einen Jakobiner, so daß er es für nothwendig hielt, öffentlich seine monarchische Gesinnung zu erklären. Man setzte offenbar ganz ähnliche Mittel gegen ihn in Bewegung, wie die Stegreifcomödianten ehemals gegen Sonnenfels. Endlich traten dreizehn Mitglieder mit förmlichen Anklagen über Despotie und Parteilichkeit gegen Kotzebue hervor, für welche Herr v. Braun einen ordentlichen Gerichtstag ansetzte. Kotzebue hat diesen in seiner Biographie ausführlich beschrieben und wie er selbst dabei das Protokoll und zugleich seine Vertheidigung geführt habe

Die eigentlichen Klagepunkte waren schwach, kleinlich, oft kindisch, und der ganze Vorgang ist wieder eine Beschämung in der Geschichte des Schauspielerstandes. Alte Leute — wie Müller, der am Rande des Grabes schwankte und schon seit einem Jahre um seine Quiescirung anhielt — klagten über Zurücksetzung gegen die kräftigeren, neuangestellten Künstler. Lange beschwerte sich: ihm seien Rollen von wenig ästhetischem Werthe zugetheilt, auch einmal zwei anstrengende Rollen an zwei Tagen nacheinander von ihm gefordert worden; Frau Roußeul: daß Kotzebue nicht zu beurtheilen verstehe, wie viel Zeit zum Einstudiren oder Repetiren einer Rolle nöthig sei; auch der robuste Brockmann klagte: es würden ihm zu große Anstrengungen zugemuthet, Kotzebue behandle die Schauspieler wie Kühe, die ein schlechter Landwirth so lange melke, bis Blut käme, und was der Albernheiten mehr waren. Er, der vor vier Jahren um Mißbrauch der Gewalt das Directorat verloren hatte, schrie jetzt am meisten über Despotie. Ziegler und Frau von Weissenthurn*) sahen sich in ihrer Eigenschaft als Autoren zurückgesetzt. Stephanie, der durch Krankheit verhindert war, bei der Untersuchung zu erscheinen, hatte seine Beschwerden über Zurücksetzung

*) Sie war 1789 an die Stelle der Katharina Jaquet getreten, welche drei Jahre vorher gestorben; ersetzen konnte sie sie nicht.

und über Kotzebue's Mangel an Sachkenntniß schriftlich, und in rohem, ungesitteten Tone eingereicht u. s. w.

In Folge von Kotzebue's Vertheidigung lautete das Urtheil dahin, daß die Klagen „gänzlich unstatthaft und grundlos" seien, und Herrn Stephanie sein „unanständiger und ungesitteter Ton ernstgemessenst verwiesen wurde."

Und sollte man glauben, daß demungeachtet der Opposition das Feld geräumt wurde?

Die Direction mußte sich eingestehen, daß Kotzebue nicht geeignet war, das Institut zusammenhalten, sie selbst, ohne künstlerische Capacität, fühlte sich der Aufgabe nicht gewachsen: die unzufriedenen Mitglieder entbehrlich zu machen und verständigen Maßregeln Achtung zu verschaffen. Schröder pflegte dergleichen massenhaften Demonstrationen durch massenhafte Verabschiedungen zu begegnen, ohne sein Theater schließen zu müssen; aber er war auch der künstlerischen Hülfsmittel zu schneller Neugestaltung der Dinge mächtig. Der Hofbanquier Truchseß von Braun konnte sich nicht anders helfen, als indem er der Anarchie nachgab, die von Kotzebue angebotene Amtsentsagung annahm und ihn mit einer Pension von 1000 Fl. entließ. Stephanie schüttelte seinen Verweis ab und rühmte sich, in öffentlichen Blättern selbst, seines Sieges. Und gab die Thatsache ihm nicht Recht?

Die beiden Regisseure Brockmann und Klingemann

blieben auf ihren Posten, Herr von Braun kehrte zum Wahlsystem zurück, um einen Dritten, einen Mann des Vertrauens, zur Ergänzung eines dirigirenden Ausschusses zu erhalten und wandte unendliche Bemühung daran, den einstimmig gewählten alten Müller zu bewegen, wenigstens auf drei Monate beizutreten, um durch sein Ansehen Ruhe und eine neue Organisation herzustellen. Selbst der Kaiser legte das dem Veteranen ans Herz, die Theateranarchie hatte alle Autorität ganz kleinmüthig gemacht.

An diesem Ausgange der zweiten Periode inneren Theaterkrieges muß der eigenthümlichen Macht der Wiener Schauspieler, die aus der Anhänglichkeit des Publikums, Adels und Hofes hervorging — und die schon die Stegreifspieler stützte — viel Antheil zugeschrieben werden. In keiner Stadt Deutschlands war diese Anhänglichkeit so groß und so unverwüstlich. Der Künstler, der eine Reihe von Jahren dem Publikum gefallen hatte, war ihm zu einem Familiengliede geworden, das man, selbst wenn es dumme Streiche macht, nicht im Stiche läßt. Ein alter Schauspieler, der sich gekränkt fühlte, oder den man gar früher pensioniren wollte, als er selbst es begehrte, war immer sicher, wie die unterdrückte Unschuld, alle Stimmen auf seiner Seite zu haben. Diese Art von Pietat für die Personen, denen man Erheiterung, Erschütterung und Erhebung verdankte, stieg, wie gesagt, bis in die höchsten Kreise und erwarb dem Talente

oft eine übertriebene Rücksicht; aber wenn sie auch dem Fortschritte der Kunst vielfach hinderlich war, blieb sie immer ein schönes Zeugniß für die warme und treue Empfänglichkeit der Wiener und ein Quell steter Krafterneuerung und productiver Stimmung für die Künstler.

Aus diesem Verhältnisse erklärt sich's auch zum Theil, daß die Aufregungen des Personals kein Ende nahmen, bis nicht auch die zweite Generation der Wiener Schauspieler — wie die erste der Stegreifspieler — durch Pensionirung und Tod beseitigt worden war. Aus ihrem Kampfe gegen die Burleske brachten sie unruhiges, streitfertiges Blut mit, und die vielfachen Schwankungen der Direction, das Wechseln zwischen allzulockern republikanischen und beleidigend despotischen Formen, konnten die Aufregung nur vermehren und den künstlerischen Gemeinsinn zerstören. Das Gedeihen der Schauspielkunst ist — ihrer collectiven Natur nach — immer von der Organisation ihrer Leitung abhängig, und die vielfachen Experimente, welche in Wien damit gemacht worden sind, geben darüber die merkwürdigsten geschichtlichen Lehren.

Mit dem Wechsel des Jahrhunderts tritt das Wiener Nationaltheater in eine neue Phase. Fast alle Talente aus der Stegreifzeit und der französischen Schule verschwinden. Der alte Jaquet, Jaup und der ehemalige Jackerl Gottlieb, auch Frau Sacco, waren 1793, Frau Weidner 1794 pensionirt worden, dem

alten Müller geschah es 1801. Der ältere Stephanie war 1798 gestorben, der jüngere und Schütz folgten ihm 1800, Bergopzomer war ganz ins Hintertreffen gerathen. Der Komiker Weidmann blieb in Ansehen, war aber von jeher nur bei der Natur in die Schule gegangen; Lange, dem freilich noch eine französische Nüance anhing, rückte in das Anstands- und Charakterfach ein. Die übrigen Talente gehörten alle der allgemein herrschenden Richtung an, deren Prototyp Schröder war und die sich an seinen, Iffland's und Kotzebue's Dramen nährte. Allen galt die Natur zum Muster, nur sah freilich Jeder die Natur anders.

Brockmann zeigte sich noch immer als Schröder's wahrheitstreuer Jünger; Rollen, wie der Oberförster in Iffland's Jägern und humoristische Väter spielte er meisterhaft, aber es widerfuhr ihm, was Künstlern von beschränkter Schöpfungskraft leicht begegnet, er war manierirt geworden. Die Züge und Ausdrucksweisen, welche ihn wohl kleideten, hatte er mit der Zeit überboten, weil er sie, gewiß damit Eindruck zu machen, vorzugsweise anwandte. In der Schwachheit: gern die Lacher für sich zu haben, hatte das lachlustige Wien ihn nur immer mehr bestärkt.

Frau Adamberger war in das ältere Charakterfach übergetreten und hatte eine ganz neue Reihe von Kunstgebilden auf diesem Gebiete mit all ihrer Wärme

und Wahrheit, erfinderischen Laune und treffenden Charakteristik begonnen.

Aber das Personal hatte sich auch durch neue Talente wesentlich verbessert. Klingemann, Koberwein und Roose vertraten die jugendlichen Fächer, und der letzte insbesondre brachte in das Lustspiel eine Leichtigkeit und Eleganz, die bis dahin vermißt worden war und für die Glanzperiode des Conversationsstückes im neuen Jahrhundert tonangebend wurde. Betty Koch, bald seine Frau, verstärkte diese Wirkung, ihr Vater war ein unvergleichlich vortheilhafter Ersatz für die Brüder Stephanie. Der jüngere Baumann, der bisher auf dem Volkstheater geglänzt hatte, trat Weidmann in derb- und niedrig-komischen Rollen zur Seite, Rollen, wie Matz im Intermezzo, Peter Gutschaf in den Organen des Gehirns spielte er vortrefflich. Lippert, der meist als Bariton in der Oper beschäftigt war, zeigte sich auch als Chevalier im Schauspiel. Unter den Damen zeichneten sich noch Frau Stollmers damals im naiven Fache aus, Frau von Weissenthurn bekleidete das sentimentale mit dem zu dieser Zeit beliebten, etwas weinerlich abgestoßnen Tone, aber immerhin mit einem feinen Geiste*). An zweiten Talenten war das Personal reich genug, um das

*) Kotzebue warf ihr verzerrte Mienen, kreischendes Organ und stetes Kopfnicken vor.

Ensemble abrunden zu können, und so setzte sich denn mit Ablauf des Jahrhunderts die Wiener Schauspielkunst in der bürgerlich-prosaisch-natürlichen Richtung fest, welche in Hamburg, Berlin und Mannheim schon mehr als zehn Jahre früher sich vollendet, ja über welche die Mannheimer Schule schon hinauszugehen versucht hatte und deren man nun im übrigen Deutschland schon müde zu werden anfing.

Lustiger und harmloser als die Betrachtung der Verwirrung, Corruption und schleppenden Entwicklung des Nationaltheaters an der Burg ist der Blick auf die neu erstandenen Wiener Volkstheater. Wenn die höhere Schauspielkunst sich nur mit so großen Mühen und Kämpfen, und auch nur in beschränkter Gattung, in Wien ausbilden konnte, weil ihr eben der günstige Boden einer allgemein und gleichmäßig dafür gereiften Bildung im Publikum, weil ihr die Freiheit der Entwicklung fehlte, so behauptet dagegen Wien vor allen deutschen Städten den unbedingten Vorrang: der ächt deutschen volksthümlichen Komik den gedeihlichsten Boden dargeboten zu haben. Keine dramatische Gattung hat sich in Wien so gesund und naturmäßig entfaltet, als die Posse. Es war, als ob alle Adern des Volkshumors im ganzen Vaterlande, in diesen lustigen Wiener Springquell ausliefen, den die heitre Sinnlichkeit, der gemüthliche Witz, die harmlose Selbstironie immer wieder neue hervorlockte und hoch und immer

höher zu treiben suchte. Die Elemente der mittelalterlichen Fastnachtsspiele waren hier unvertilgbar eingelebt und thaten immer neue und frische Nahrungsquellen auf.

Die ausgeartete Burleske war kaum vom Burgtheater vertrieben, so hatte sich die volksthümliche Komik in ihrer unbezwingbaren Kraft und Daseinsberechtigung in das Lustspiel gedrängt. Hier war sie, wie wir gesehen, der höheren Entwicklung hinderlich und konnte dabei ihr eigenthümliches Leben auch nicht entfalten. So dauerte denn dieser Behelf nicht lange, das Wiener Theaterleben hatte gesunde Kraft und reiche Mittel genug, um die schwächende Krankheit dieser Vermengung der ungleichartigen Gattungen an ein und derselben Bühne, zu überwinden. Auf den Vorstadtbühnen erhob das Possenhafte sich nach und nach immer mehr, um sich bald in voller Selbständigkeit herzustellen. Schon 1781 eröffnete der Prinzipal Karl von Marinelli in der Leopoldstadt sein neuerbautes Theater und damit die Heimathsstätte für die acht deutsche Volksposse, die durch ein halbes Jahrhundert hier ihre eigenthümliche Vollendung finden sollte.

Alles, was auf dieser Bühne vorging, war schlechthin aus der Denk- und Empfindungsweise des Volkes, und gerade des Wiener Volkes, hergenommen, der Lokalton durchdrang Composition, Ausarbeitung und Darstellung der Stücke.

Die Hafner'schen Possen wurden von dem Schauspieler Perinet neu bearbeitet, seine Genossen Hensler und Huber brachten neue hervor; mindestens wurden sie mit Liedern geschmückt, häufig ganz als komische Singspiele behandelt. Ein trefflicher populärer Componist, Wenzel Müller machte, daß Niemand sich der Wiener Schwänke erwehren konnte, er heftete sie förmlich in jedes deutsche Ohr. Gesänge, wie: „Wer niemals einen Rausch gehabt" und viele andre sind unverlierbare Volkslieder geworden. Aber auch dem Hange unsres Volkes zum Wunderbaren that diese Bühne genug. Die Zauber- und Maschinencomödie war nicht verloren gegangen, das Volk fand seine Sagen und Märchen, bunt und lustig ausstaffirt hier neben alltäglichen Vorgängen, und neben dem Neusonntagskinde und den Schwestern von Prag machte auch Donaunymphe und Teufelsmühle von hier aus ihre Triumphzüge über alle deutschen Bühnen hin.

Das war das alte Burleskenwesen wieder, aber in seiner Wiedergeburt offenbar wärmer und inniger geworden. Das Marionettenhafte der Gestalten hatte sich immer mehr zu Fleisch und Blut verwandelt, denn die herrschende Kunstrichtung hatte auch auf diesem Gebiete zu Natur und Charakteristik gedrängt. Der Stoff zu den Darstellungen war — ganz wie bei den alten Fastnachtspielen — großentheils von den Thorheiten und Gebrechen des nächstumgebenden Lebens genommen, und

so wetteiferte ihre fast handgreifliche Treue mit dem frischesten und körnigsten Humor.

Daß das alte Element der bloßen Possenreißerei auch noch im Schwange war, daß Grimasse und leere Faxe, unverschämte Scherze, Schimpfreden und Prügel noch ihren Cours hatten, darf bei der eigens für das Volk bestimmten Bühne nicht auffallen.

Der wichtigste Schauspieler des Leopoldstädter Theaters war der Komiker Laroche, der eigentliche Fels, auf den das Volkstheater gegründet worden ist. Seine Komik stammte in gerader Linie von den berühmten Wiener Hanswürsten her, ja in ihm lebten alle ursprünglichen Traditionen dieser Maske, lebten die Erinnerungen an Stranitzky wieder auf. Auch er hatte sich die Maske eines Bauern angeeignet, aber die eines österreichischen; und wie Stranitzky's Attribut der salzburger grüne Hut geworden, so wurde es für Laroche der Brustfleck mit dem aufgenähten rothen Herzen, und wie jener den Namen Hanswurst, hatte dieser den Namen „Kasperl" angenommen. Er blieb dabei der uralte, unsterbliche Kurzweiler, der tölpische, dummpfiffige Bediente des Helden und Liebhabers im Stücke.

Der Name Kasperl ist der letzte, wahrhaft volksthümlich gewordene, unter dem der Lustigmacher noch heut auf dem Puppentheater fortlebt. Nach ihm hieß das Leopoldstädter Theater allgemein das „Kasperltheater"; die damals in Wien cursirende Münze der Viertel-

tronen, welche 34 Kreuzer galten, wurden „Kasperle" genannt, weil ein Platz im Parterre des Leopoldstädter Theaters gerade so viel kostete.

Wie sehr dem Volke seine Kasperlcomödien am Herzen gelegen, davon erzählt Castelli einen treffenden Zug. Zu der beliebten Vorstellung: „Kasperl der Mandolettikrämer", sah er schon in der frühen Nachmittagsstunde die Menge sich vor der Thür des Theaters drängen, stoßen und durcheinander schreien. Plötzlich öffnet der Prinzipal Marinelli ein Fenster im oberen Stock, über der Eingangsthür, und zornig, daß man ihn im Mittagsschlafe stört, ruft er hinab: „Ruhig! Stille! Wann der Lärm nicht aufhört, laß ich heut gar keine Comödie spielen." Und Todtenstille verbreitet sich über die tobende Menge, diese furchtbare Drohung zähmt die Unbändigsten unter Alt und Jung.

Castelli schildert Laroche als einen gedrungenen Mann mittlerer Statur, von lebhaften Augen, stark markirten Zügen. Er war im bürgerlichen Leben ein ernster, griesgrämiger Mann. Alle seine Bewegungen waren eckig und dadurch lächerlich. Den gemeinen Wiener Dialekt sprach er mehr breit als rund und hing oft gewissen Wörtern noch einzelne Buchstaben an. Wenn sein Herr z. B. ihm etwas befohlen, er sich herkömmlich geweigert, endlich der Herr den Degen gegen ihn gezogen hatte, so sagte er: „Laßt's stecken! e r a geht

schon.“ Und hierauf ging er mit langen Schritten, beide Arme vor sich ausbreitend, ab. Es war das uralte groteske Lustigmacherwesen, es waren die alten Geberden, Stellungen und Lazzi, die ihm Stranitzky's Beliebtheit erwarben. Er extemporirte viel, aber immer nur Spaßhaftes, niemals Witziges, und Beifall und Gelächter galt meist seinem Gesichterschneiden, seinen einzelnen Schwänken und der geschickten Unbehülflichkeit, die sein Spiel besonders charakterisirte. Er sang entsetzlich, aber seine Lieder in den Singspielen und Zauberstücken, in denen er die Schildknappen — wie den Kaspar Larifari — spielte, waren dennoch höchst willkommen.

Zu den Späßen, die seiner Erfindung zugeschrieben werden, gehört die Scene in Don Juan, da der Diener die Inschrift am Denkmale des Komthurs falsch liest und die Reden des Eremiten mißversteht. Sie muß, trotz ihrer salzlosen Plattheit, sehr beliebt gewesen sein, da man es für vortheilhaft hielt, sie in den Dialog der Mozart'schen Oper einzuschieben, wo sie sich denn noch heut zu Tage, zum Hohne alles guten Geschmackes, befindet. Von seinen plötzlichen Einfällen mag einer Zeugniß geben. Als sein Herr, der Liebhaber, mit seiner Geliebten allein war und vor ihr auf den Knien lag, steckte Kasperl plötzlich den Kopf durch die Thüre und schrie schnell herein: „Steh auf, Bettelstudent, die Hosen g'hört nit Dein!“ und war wieder

verschwunden. Wie sollte danach der arme Liebhaber sich wieder in seine zärtlichen Redensarten finden!

Von Kasperl's Beliebtheit noch eine Probe. Wenn er sich beim Costümiren versäumt hatte, der Schauspieler auf der Scene schon extemporisirte, um sein Ausbleiben zu maskiren, der Inspicient ängstlich in die Garderobe gelaufen kam und ihn um Gotteswillen bat zu kommen, sagte Laroche phlegmatisch: „Macht's die Thür auf", und nun schrie er aus vollem Halse: „Auwedl, auwedl, auwedl!" mit welchem Rufe er aufzutreten pflegte, und das Publikum begrüßte die ferne Stimme seines Lieblings mit schallendem Gelächter, da er noch mit dem Anzuge beschäftigt war.

Unter den andern Komikern, welche bis zum Ende des Jahrhunderts auf dem Leopoldstädter Theater glänzten, zeichnete sich Baumann der ältere durch unwiderstehliche Trockenheit und durch den merkwürdigen Kontrast aus, in welchem er Rede und Geberde zu einander zu stellen wußte. Dadurch wurde die Parodie sein eigentliches Gebiet. „Prinz Schnudi" z. B. wurde durch ihn zu einem wahren komischen Heldengedicht, er wußte die Karikatur durch die consequenteste Uebereinstimmung der Darstellung zum wirklichen Charakter zu erheben. Auch der besoffene Hausmeister im Neusonntagskinde war eine seiner ergötzlichsten Rollen.

Baumann der jüngere, den wir am Ende dieser Periode als Mitglied des Burgtheaters gefunden haben, wirkte besonders durch einen preciös komischen Ernst, durch eine Art von lustigem Ingrimm, mit dem er seine Reden kurz und keck hervorstieß. Dabei war sein Gesicht von großer Beweglichkeit und das R in seiner Sprache schnarrte auffallend. Der Schneider Wetz in den Schwestern von Prag war seine Forcerolle.

Anton Hasenhut eignete sich wieder einen besondern feststehenden Charakter unter dem Namen Thaddädl an, für den nun eine Menge von Stücken geschrieben wurden. Er hatte die Dienerrolle schon modificirt, war ein Lehrbursche, läppisch, furchtsam, dumm, aber wortwitzig. Seine Maskeneigenheit war ein Zopf, der hoch am Wirbel gebunden, wagerecht abstand, eine Sprache hatte Hasenhut sich dazu erfunden, die wie das Schmettern eines Kindertrompetchens klang. Er war auch nicht witzig, sondern nur spaßig, aber nicht so derb, platt und tölpisch als Kasperl, sondern anständiger, artiger, naiver, ganz im Charakter seiner Maske. Geschickt in Ungeschicklichkeiten war er ebenfalls. Wenn er zur Thür hinaus ging und stolperte, sich auf Tisch oder Stuhl lehnte und ausglitschte, machte er es so natürlich und anspruchslos, daß man es für zufällig hielt. Auch seine Lazzi waren ganz im Charakter seiner Maske. In einem Stück, worin Thaddädl ein Müllerbursche war und seinem Herrn in die Mühle

folgte, sprang er plötzlich auf die Seite, und die entsetzensstarren Blicke auf einen Busch gerichtet, erhob er mit seiner Trompetenstimme ein so Mark und Bein durchdringendes Zetergeschrei, daß das Publikum zwischen Lachen und Schrecken schwankte. Endlich gelang es dem Müller, Thaddädl zur Erklärung seines Geschrei's zu bringen, und er sagte, zitternd auf den Busch deutend: „an Adarel" (eine Eidechse).

Die Popularität, welche das Leopoldstädter Theater schnell gewonnen, reizte zu Nachahmungen; der Prinzipal Karl Mayer eröffnete im J. 1788 das Josephstädter Theater, das mit dem ausgedehntesten Privilegium begabt, in den 90er Jahren ein besseres Ballett besaß, als das Burgtheater. Neben den Opern und Spektakelstücken, welche hier florirten, nahm die Lokalposse großen Raum ein, Mayer selbst machte den Hauptkomiker darin, aber obschon seine lange Gestalt, mit welcher er wie ein Pfau auf der Bühne umherstolzirte, an und für sich lächerlich genug war, so brachte er es doch nicht weiter, als zur leersten Possenreißerei. Er versetzte die Wörter der Rede, ließ Zeit und Bindewörter fort, schwatzte Unsinn, extemporirte, wie Bernardon Kurz, auf Kosten seiner Schauspieler, seines Theaters, seiner selbst und des Publikums, kurz die komische Schauspielkunst hatte dem neuen Josephstädter gar nichts zu danken.

Nicht viel besser war es mit dem Theater in der

Wiedner Vorstadt im Stahrenbergischen Freihause, in welchem Emanuel Schikaneder mit seiner Operngesellschaft sich festgesetzt hatte, die auch Lokalstücke spielte. Er selbst war überall die Hauptperson, eine große, dicke Figur mit watscheligtem Gange. Sein Schauspielertalent war nicht bedeutend, obschon einzelne Rollen ihm wohl gelangen. Von Bernardon Kurz hatte er gelernt, sein lebhaftes Auge zu benutzen und durch einen lüsternen Blick seinen Scherzen und Couplets Zweideutigkeit zu geben.

Dem Ruin nahe rettete ihn Mozart, noch in seinem Todesjahre 1791, durch die Composition seiner Zauberflöte*), und mit diesem Erfolge stiegen seine

*) Daß Schikaneder viel theatralische Erfindungskraft besaß, bezeugen außer der Zauberflöte noch eine Menge andrer dramatischer Gedichte, er dachte seine Situationen und Gesänge gleich so zusammenstimmend mit der musikalischen Ausführung, daß er dadurch im Stande war, den Componisten lebendige Motive zuzuführen. Es ist bekannt, daß Mozart selbst es nicht verschmäht hat, Schikaneder's Melodieangaben für den „Vogelfänger" und das Duett: „Bei Männern, welche Liebe fühlen", zu benutzen. In Wien erzählt man, daß noch bei der Theaterprobe von der Zauberflöte, Schikaneder, der den Papageno spielte, gefühlt habe, daß zu Anfang des Duetts mit der Papagena eine größere Wirkung erreicht werden könne, als Mozart vorbereitet hatte, der mit staunenden Ausrufen a due „Papageno! Papagena!" begann. Er rief ihm von der Bühne in's Orchester hinab zu: „Du Mozart, das ist nix, jetzt weiß ich, wie's sein

Glücksumstände dergestalt, daß er 1799 das prächtige neue Theater an der Wieden erbauen konnte.

So hatte sich also das Theaterleben in Wien auf das Vielseitigste und Reichste entfaltet und gesondert, und wenn gleich vom idealen Fortschritt unberührt, in gesunder Natürlichkeit und frischer Sinnlichkeit ausgebreitet.

muß. Beide müssen sich erst stumm anschauen, dann muß Eins anfangen: „Pa, pa, pa", dann das Andre und sofort, bis sie zuletzt erst den ganzen Namen aussprechen. Wie Mozart diese Eingebung des unmittelbaren dramatischen Moments benutzt hat, wissen wir.

V.

Schröder's zweite Direction.

(1785—1798.)

Um die Bedeutung der Anstrengungen und Kämpfe, welche, vor Beginn einer neuen Kunstperiode, der Obermeister Schröder noch an die Behauptung seiner Schule setzte, ganz zu fassen, müssen wir auf den Zustand zurücksehen, in welchen das Hamburger Theater gerathen war, während er in Wien verweilte.

Die Aktiengesellschaft unter dem Etatsrath Voght hatten ihren guten Willen mit großen Verlusten gebüßt. Nicht die Regie unter Fleck, Borchers, Zuccarini*)

*) Er war aus dem frühesten Stamm des Mannheimer Nationaltheaters erwachsen, hatte Gewandtheit, Anstand und Laune, sein Pathos aber war blos theatralisch.

und dem Theaterdichter Brömel, nicht die Anstellung von Seyler's und Brandes' Familie*) hielt den Untergang des Unternehmens auf, das im Octbr. 1781 in die Hände des Caffetiers Dreyer gerieth. Wie dieser Wechsel der Dinge ausschlagen mußte, ließ sich deutlich vorhersehen. Obenein fanden Frau und Töchter des neuen Unternehmers auch Vergnügen an der Directionsführung, und diese vereinten Familienbemühungen verwirrten denn die Dinge auf's Aeußerste. Die besten Talente verließen Hamburg, und endlich, im März 1783, eclatirten die Theaterunruhen in einer Ohrfeige, welche die ganze Schauspielkunst in Hamburg in Stocken brachte. Die Ohrfeigen wurden zu wahren theatralischen Schicksalsschlägen.

Unzelmann nämlich, der Berlin mit Hamburg vertauscht hatte, war mit dem Directeur-caffetier um Golddifferenzen in Streit gerathen und hatte, wie er in einer „an sein schätzbares Publikum" erlassenen Erklärung

*) Wir erinnern uns, daß Brandes von Mannheim aus die Anstellung angenommen hatte, um den Zwisten seiner Frau mit Frau Seyler auszuweichen, und als sie in Hamburg ankamen, fanden sie, zu ihrem Schrecken, Seyler's, welche um der Toskanischen Ohrfeige willen, Mannheim schon früher verlassen hatten, in Hamburg engagirt. Die ausgesuchte Malice des Schicksals führte diese beiden Feindinnen immer wieder zusammen. „Madame" — sagte die Brandes bei der ersten Begegnung — „ich glaube, wenn ich vor Ihnen bis in die Hölle flohe, so fände ich Sie auch dort wieder."

sagte, von Dreyer „eine seiner Ehre nachtheilige Behandlung erhalten, wonach er, ohne ein Schurke zu sein, dessen Theater nicht wieder betreten könne."

Die Tagesvorstellung des Otto von Wittelsbach war durch diese Weigerung gefährdet, aber anstatt eine Auskunft treffen zu lassen, befahl Dreyer, des Theaterwesens satt, die Comödienzettel abzureißen und dem Publikum das Theater vor der Nase zu schließen.

Die Schauspieler Fleck, Klos und Stegmann traten zu einer neuen Unternehmung zusammen, da aber Stegmann von vorn herein die Erfüllung der Rollen- und Gehalt-Prätensionen seiner Frau als eine Grundbedingung aufstellte, so standen Klos und Fleck gänzlich davon ab. Sie hatten Einsicht genug, um die Suprematie einzelner Talente für durchaus unvereinbar mit dem gesunden Fortgange eines Theaters zu halten und gaben lieber das ganze, durch Dreyer's Zugeständnisse sehr vortheilhafte Vorhaben auf, als daß sie den nutzlosen Versuch gemacht hätten, sich mit dem dominirenden Sonderinteresse, diesem Krebsschaden des Theaterwesens, abzufinden.

So blieb das theaterlustige Hamburg sechs Monate lang ohne Schauspiel.

Im September eröffnete Seyler, der indeß eine schleswig'sche Hoftheatergesellschaft gebildet hatte, das Theater wieder, aber da außer seiner alternden Frau kein einziges respektirtes Talent in seiner Gesellschaft war, mußte er froh sein, daß im Mai 1784 ihm Klos

und Zuckarini den Pacht abnahmen. Weder diese Direction, noch die zu Ostern 1785 von Klos und Brandes angetretene, rettete dies in äußersten Verfall und Verruf gerathene Schauspiel. Nur Opern, Ballette, halb deutsch halb italienisch gesungene Buffonerien, ein Wust von Possen und Spektakelstücken, Ritter- und Räuberunfug zog die Ungebildeten ins Theater und verscheuchte das bessere Publikum. Der künstlerische Verband bröckelte völlig auseinander, in dem verschlämmten Repertoir trieb jeder Schauspieler seine Rasereien oder Possen auf eigne Faust.

Schon drei Jahre, nachdem Schröder das berühmte Ackermann'sche Theater geschlossen hatte, war durch die elenden Directionen in Hamburg die deutsche Schauspielkunst völlig in Verachtung gerathen.

Wie ein Lichtstrahl in das Chaos fiel im Novbr. 1784 die Erscheinung von Iffland's „Verbrechen aus Ehrsucht" in diese Theaterwirthschaft. Nirgend äußerte sich die, zu jener Zeit so wohlthätige Wirkung von Iffland's Stücken schlagend wie hier. Sie brachten Schauspieler und Publikum wieder zur Besinnung, zeigten wieder Menschen, natürliche Vorgänge, setzten für den Reiz der Schaulust, der heftigen Aufregung und Lachlust, eine sanftere Bewegung des Gemüthes ein und erwarben durch ihren bestimmt ausgesprochenen moralischen Zweck, der Schauspielkunst wieder Achtung beim Publikum. Das einnehmende Liebhabertalent des jungen

Klingmann erhielt durch die Rolle des Eduard Ruhberg seinen ersten Aufschwung.

Leider wußte die unsichere und grundsatzlose Direction sich dieses Impulses nicht zu bemächtigen, die Fluth des Elenden ging wieder darüber hin. Alle Zucht und Ordnung der Bühnenpraxis verfiel, die Schauspieler machten sich die Indolenz und Schwäche der Directoren zu Nutzen, bedienten sich für ihre Erpressungen der gemeinsten Mittel*), drohten: nicht zu spielen, durchzugehen, thaten das wohl auch mit völliger Vagabundenunbefangenheit. Auch das Auskunftsmittel der Gastrollen, diese trügerische Krücke erlahmter Directionen, wollte nicht mehr ausreichen, die ausgezeichneten Talente, welche sich in Hamburg zeigten, stellten die eigne schlechte Wirthschaft nur in helleres Licht, und erzeugten beim Publikum ein neuigkeitssüchtiges Vergnügen am vereinzelten Spiele der Fremden.

Da erschien Schröder mit seiner kleinen neugeworbenen Truppe im Mai 1785, zuerst in Altona, um die Ehre der Schauspielkunst wieder zu retten, die Hamburger Schule noch einmal in ihrem Glanze leuchten zu lassen.

*) Der mattherzige Brandes trug die meiste Schuld an dieser Demoralisation durch seine furchtsame Nachgiebigkeit, vergeblich ermahnte ihn Klos, „dies Lumpengesindel ohne Anstand zum Teufel zu schicken.“

Klos und Brandes erboten sich auf der Stelle ihm das Hamburger Theater zu räumen, er lehnte es ab; er wollte dort nicht mit einer kaum gesammelten Gesellschaft auftreten.

Der Charakter seines Unternehmens stellte sich sogleich in den vollständigsten Gegensatz zu dem Prinzipalunfuge, der sich in Hamburg wieder eingeschlichen hatte. Der völligen Grundsatzlosigkeit, der Abhängigkeit vom Ohngefähr und dem niedrigsten Pöbelgeschmacke trat ein klug erwogenes Prinzip, volle Ehrfurcht vor der Bedeutung der Schauspielkunst mit consequenter Energie entgegen. Schröder wollte kein zusammengewürfeltes Repertoir, keine lahmen und leblosen Vorstellungen, bei denen der Souffleur die Hauptrolle spielt; frische, harmonische Kunstleistungen wollte er wieder herstellen und darum erst seine Gesellschaft completiren und ihr Zusammenspiel regeln und üben, bevor er auf dem alten wichtigen Wahlplatz erschien.

Von der dortigen Bühne traten Zuccarini und Klingmann, Frau Seyler und die Ehepaare Eule und Löhrs zu ihm. In zehn Monaten führte er sein kleines Personal von Altona nach Lübeck und dann nach Hannover, schuf sich in dieser Zeit ein Repertoir von 9 Trauerspielen, 9 Schauspielen, 24 Lustspielen, 4 Nachspielen in zwei und 13 in einem Akte, wobei er selbst 22 neue Rollen spielte.

Den einzigen Vortheil der Wanderbühne: in jeder neuen Stadt das alte Repertoir als ein neues bieten und dadurch die Stücke viel öfter und vor einem frischen Publikum wiederholen zu können, machte Schröder seiner Gesellschaft klug zu Nutzen, so rundete sich das Ensemble immer sicherer ab, das künstlerische Einverständniß wuchs, die Darstellungen bekamen einen übereinstimmenden Ton, einen Styl.

Schröder hatte den kühnen Beschluß gefaßt, die Oper ganz von seinem Repertoir auszuschließen und der herrschenden Vorliebe für diese Gattung nicht die geringste Concession zu machen. Er wollte für die Wirkungen seiner Bühne den unbewußt bezaubernden Reiz der Musik verschmähen und streng und stolz nur den wachen Geist, das unbestochene Gemüth für den eigentlichen Kern der Dramatik gewinnen; und er bewies durch seine Aufführungen — unter denen Beaumarchais' Eugenie und Figaro's Hochzeit, Kabale und Liebe, seine eigenen und Iffland's Stücke, auch seine Bearbeitung des Hamlet die vollkommensten waren — daß ein vollkommenes recitirendes Schauspiel der Oper sehr wohl die Spitze bieten könne. In Hannover stieg der Andrang zu seinen Vorstellungen dergestalt, daß oft schon Vormittags die Theaterthüren von der Menge belagert waren, die ihr Mittagsbrod in den Taschen mitbrachten, um sich ihren Platz für den Abend zu sichern. Und es waren keine Spektakelstücke, sondern nur einfache

Lustspiel- oder Schauspielvorstellungen, welche diese Anziehungskraft ausübten, es war die bloße Schauspielkunst, welche diese Erfolge errang.

Im Stolze darauf nahm Schröder, gleich beim Beginn seiner neuen Unternehmung, für seine Kunst eine achtunggebietendere Stellung in Anspruch. Er schaffte die Eröffnungs- und Abschiedsreden ab, womit man um die Gunst und Gewogenheit des Publikums zu betteln und für den Theaterbesuch wie für eine empfangene Wohlthat zu danken pflegte, auch gab er auf seinen Anschlagszetteln eine ganz dürre Ankündigung der Vorstellung Schon in Altona hatte dies Verfahren angestoßen und das Publikum zu einem Versuch gereizt, Schrödern bei der letzten Vorstellung „Kabale und Liebe"*) eine Abschiedsrede abzupressen; er hatte sie aber ebenso geschickt als fest zu verweigern gewußt.

Diese edle Selbständigkeit sollte mit Uebernahme des Hamburger Theaters, (zu Ostern 1786) einen heftiger bestrittenen Wahlplatz betreten. Hier war er einem verwöhnten, vergnügungssüchtigen Publikum gegenübergestellt und einem, das auf die Souverainetät seines Willens mit Anmaßung zu halten pflegte. Die lüderlichen Directionen der letzten Jahre hatten die Hamburger nur noch mehr verwöhnt, während Schröder durch seine seitdem allgemein anerkannte Meisterschaft, durch

*) Er spielte den alten Miller.

das immer mehr gewonnene sittliche Gleichgewicht seines Charakters ein noch höheres Selbstgefühl gewonnen hatte und nicht mehr den Humor aus den siebenziger Jahren besaß, um durch gewandte Fügsamkeit das Publikum zu leiten. Er führte jetzt die gute Sache der Schauspielkunst mit aufgerichteter Gestalt und stolzer Stirn.

Wir stehen hier an einem bedeutungsvoll entscheidenden Momente der Kunstgeschichte. Die beiden Factoren des Theaterlebens, die Schauspielkunst und das Publikum, trafen hier, jedes in seiner ausgebildetsten Gewalt, wie zu einer offenen Feldschlacht aufeinander. Die Schauspielkunst unternahm es, ohne Unterstützung und Autorität, die Anerkennung ihrer höheren Rechte von einem Publikum zu erzwingen, das von keiner Scheu und Rücksicht gebunden, die schärfsten Forderungen seiner Vergnügungslust ihr entgegenstreckte. Das Schlimmste war, daß das Publikum nur den Rücken zu wenden brauchte, um die arme Kunst durch Hunger zu bezwingen, es mußte also festgehalten werden, um es besiegen zu können. Schröder hat diesen erschreckend ungleichen Kampf muthvoll unternommen; daß er das Feld nicht würde halten können, war vorauszusehen, aber Bewunderung verdient es: w i e er sich geschlagen.

Schon mit seiner Ankündigung war der Kampf eröffnet. Er sagte darin: „Ich habe weder Fleiß noch Kosten gespart, meiner Gesellschaft die Einrichtung zu

geben, wodurch ich mir die künftige Zufriedenheit des hiesigen Publikums zu erwerben hoffe. Von Ihrer Unterstützung und Ihrem Beifall, Gönner, Freunde, Mitbürger, wird es abhängen, ob ich meinen Fleiß auf immer für Sie verwenden, oder die Sorge für diese Art Ihres Vergnügens einem Andern überlassen soll. Ich verspreche Ihnen Ordnung, die strengste Sittlichkeit und so viel Aufwand, als die Zahl der Schauspielliebhaber zuläßt. Sie werden nie durch eine Art von Bettelei in Contribution gesetzt werden. Weder große Anschlagszettel, noch Prologe aller Art, die immer dasselbe sagen, sollen Ihnen Beifall und Geld entlocken. Vollkommenheit verspreche ich nicht, denn die hat noch kein Theater, aber ein Schauspiel, das Ihrer würdig ist, das der Fremde ohne Verdruß und Erröthen verlassen kann, dessen Sittlichkeit unsre Obrigkeit nicht beschäftigen soll. Helfen Sie mir die Kosten durch Ihren fleißigen Besuch tragen; ermuntern Sie die Schauspieler durch Nachsicht und Beifall; helfen Sie die nothwendige Ordnung und Sittlichkeit dadurch befestigen, daß Sie die alte Gewohnheit, die von jedem guten Theater Europa's verbannt ist: öfter hinter den Coulissen und in den Ankleidezimmern zu sein, als im Parterre, selbst unterdrücken. Eine gute Gesellschaft, von Hamburg unterstützt, muß bald zu einer trefflichen werden; diese frohe Aussicht mag Publikum und Schauspieler beleben: mit wechselseitiger Zuversicht, Vergnügen zu nehmen und zu geben."

Der einfache und würdige Ton dieser Ankündigung wurde in Zeitungen und Schmähschriften „unanständig und unverschämt" gescholten, man fand es stolz und anmaßend, daß er die unter der vorigen Direction eingerissenen Uebelstände bei ihren Namen nannte, sie mit einem Schlage abstellen wollte u. s. w. Diese Opposition zog sich nun durch die ganze Dauer seiner Direction. Persönlich dem Publikum gegenüber und in Druckschriften mußte er unaufhörlich die würdige Stellung, welche er in seinen Einrichtungen und seiner sittlichen Strenge dem Theater gegeben hatte, verfechten, aber stets that er es mit der festesten Haltung und für den Augenblick auch siegreich. Es bedurfte seines ganzen Ansehens, der ganzen Energie seines Charakters, um blos im Namen der Kunst die Einrichtungen durchzusetzen, welche die Hoftheater, getragen von amtlicher Autorität, ohne Widerspruch treffen konnten.

Wie viel also die deutsche Bühne an ihrer bisherigen Consolidirung den Hoftheatern zu danken hatte, das tritt bei Schröder's Kämpfen recht augenfällig in's Licht.

Den Vorsatz: seine Bühne ausschließlich der höchsten Ausbildung des Schauspiels zu widmen und von der Oper gänzlich abzusehen, mußte Schröder schon nach einem halben Jahre aufgeben, den Hauptzug in seinem Plane also gleich zu Anfang fallen lassen, um nicht Alles zu verlieren. Zu tief war die Vorliebe für das Sing=

spiel beim Publikum eingewurzelt; von allen Seiten bestürmt, eröffnete er, um nicht eigensinnig, grillig und den Wünschen des Publikums feindlich zu erscheinen, im October die Oper mit Monsigny's Deserteur. Bald folgte mit außerordentlichem Erfolge Adelheid von Veltheim von Großmann und Neefe, dann Nina oder Wahnsinn aus Liebe u. s. w. Zu dem liebenswürdigen Talente der Minna Brandes, dem Abgotte der Hamburger, dem wackern Buffo Eule und andern singfähigen Mitgliedern, hatte Schröder schnell die nöthigen Talente zur Vervollständigung des Opernpersonales gefunden, mit vielen Opfern und nach langem Streit gegen die Berechtigungen der Rathsmusiker, sich ein Orchester verschafft. Er wandte große Kosten an die Ausstattung, weil er nichts — selbst was er gegen seine Neigung that — halb thun wollte. Dekorationen, Costüm, Möbel und Requisiten hatte man in Hamburg noch nicht so vollständig, so geschmackvoll und übereinstimmend angeordnet gesehen. Erleichtert wurden ihm die Ausgaben durch einen Rest des alten familienhaften Zusammenhanges der Gesellschaft, die Damen stickten sich ihre Kleider nicht nur selbst, sondern sie arbeiteten auch gemeinschaftlich bei der Frau Directorin an Thronhimmeln, Decken, Prachtmänteln u. s. w. für den allgemeinen Gebrauch. Dennoch machte die Oper einen unverhältnißmäßigen Geldaufwand nöthig, der nun durch die Einnahmen von öfteren Wiederholungen herausgeschlagen werden sollte, darüber kamen von fünf Theater=

abenden in der Woche gewöhnlich nur zwei auf das Schauspiel, dieses wurde, wie anderwärts, von der Oper überwuchert und zuletzt war nicht einmal der Geldgewinn dabei gesichert. Der Tod der beliebten Minna Brandes*) lähmte endlich gar das Interesse an der Oper, und der strenge Winter 1788—89 brachte Schröder in eine solche Finanzklemme, daß er sein in Wien erworbenes Silbergeräth verkaufen mußte. Was ihm aber gewiß unendlich schmerzlicher war: er mußte sich mit einem französischen Fechtmeister Miré einlassen, der durch allerlei Fechtspektakel und Equilibristenkünste ihm eine Reihe gefüllter Häuser verschaffte.

Erst der unerhörte Erfolg, den Kotzebue's „Menschenhaß und Reue“ hatte, befreite Schrödern aus seiner Verlegenheit und führte dem Schauspiele einen größern Antheil des Publikums zurück. Dennoch waren die Vorstellungen des Schauspiels vortrefflich gewesen, von dem Geiste des Meisters beseelt, belebt durch Talente, die freilich gegen die Hamburger Periode der siebziger Jahre zurückstanden, aber in ihrem Ensemble sich mit jeder Genossenschaft in Deutschland messen konnten. Frau Seyler schloß hier ihre ruhmvolle und ruhelose Laufbahn**), sie wurde 1787 von der würdigen Starke er-

*) Die Mutter war 1786, zuletzt vom Publikum gemißhandelt, gestorben.

**) Sie ging 1787 zu ihrem Gatten, der noch das Hoftheater in Schleswig dirigirte, und starb 1790.

setzt. Klingmann in jugendlichen, Zuckarini in ernsteren, gesetzten Liebhabern, Löhrs in Anstands- und Charakterrollen, Langerhans in Helden und soldatischen, auch humoristischen Rollen, seine Frau in muntern und naiven, waren Talente vom ersten Range. Die Komiker Eule, Dengel und Michaud allbeliebt. Schröder aber stand auf dem Gipfel seiner Meisterschaft, seine Darstellungen hatten ein immer reineres Maaß, eine musterhaftere Haltung gewonnen. Seine Frau hatte sich so ganz seiner Weise gemäß entwickelt, daß ihr Mitspiel ihm fast unentbehrlich geworden war. Schon in den siebziger Jahren hatte er den größten Werth auf das Zusammenspiel mit seinen Familiengliedern gelegt, und gewiß wird die vollkommenste Uebereinstimmung der Darstellung nur unter Personen zu finden sein, die sich ganz ineinander eingelebt haben, bei denen eine gewisse Uebereinstimmung der Geberden, ja des Tonfalles in der Sprache habituell geworden ist, die ohne Anstrengung sich durch Blick und Miene, durch die leisesten Winke verstehen, ja sich gegenseitig zu errathen und in Gedanken und Empfindungen zu begegnen gewohnt sind. Natürlich war es, daß dieses zur höchsten Feinheit ausgebildete Gefühl für die Harmonie in der Schauspielkunst auch seiner ganzen Kunstgenossenschaft zu Gute kommen mußte. Sorgfältig suchte Schröder jeden fremden Ton, jede abweichende Manier fern zu halten und jedes neuerworbene Talent seiner

Schule förmlich einzuverleiben *). Schröder, der sich selbst nicht leicht zufrieden stellte, nannte in dieser Periode sein Schauspiel das beste in Deutschland. Neue Eroberungen gab es freilich nicht zu machen, wie in den siebziger Jahren; ein Shakespear war nicht mehr auf die Bühne zu bringen, und über die Richtung, welche die deutsche Schauspielkunst zu einer mehr idealen Entwicklung einzuschlagen habe, war Schröder völlig im Unklaren. Auch seine Mission war eine beschränkte. Er führte allerdings am 30. August 1787 Schiller's Don Carlos, und in

---

*) Einen Beitrag dazu liefert, was Werdy von seinem Engagementsantritt in Hamburg erzählte. Er kam von Mannheim auf Iffland's Empfehlung zu Schröder, der, um die erste Bekanntschaft des jungen Talentes zu machen, ihn aufforderte, ihm etwas vorzulesen. Schon nach der ersten Seite nahm er ihm sanft das Buch aus der Hand und sagte zu seiner Frau, welche, das Strickzeug in der Hand, bei ihm saß: „als ob ich Boek höre." Werdy hatte freilich bisher dessen preciöse Deklamationsmanier für musterhaft gehalten. „Sie werden — wandte sich Schröder zu Werdy — von heut ab Ihren Gehalt beziehen, aber gehen Sie ruhig erst sechs Wochen lang in's Theater und hören und sehen Sie wie wir hier spielen, dann wollen wir von Ihrem Debut sprechen." — Klingt für Jeden, der die Theaterpraxis unsrer Tage kennt, solch ein Zug nicht wie ein Märchen aus dem Wunderlande? Und doch war er einfach aus Schröder's gesundem Prinzip hervorgegangen, das sich an so vieler Talente Erziehung bewährte und von dem man niemals hätte abweichen sollen.

der jambischen Sprache auf, seine Aufführung war die einzige in Deutschland, welche große Sensation erregte, das Publikum forderte laut ihre Wiederholung für den nächsten Tag und bewahrte ihr einige Zeit seinen Antheil. Die Schwierigkeit der neuen poetischen Sprache wurde freilich nicht überwunden und die Haltung mancher Rolle, in dem ungewohnten Tone, verfehlt, aber durch die Lebendigkeit und natürliche Wärme, mit welcher die Darsteller der Hauptrollen ihre Charaktere, unbekümmert um ängstliche Beobachtungen der poetischen Form, ergriffen und ausführten, wurde hier die Sympathie des Publikums dem Gedichte gewonnen, das in allen andern Städten kalt gelassen hatte. Schröder vollendete diesen Triumph des natürlichen und charakteristischen Spieles durch seine Darstellung des König Philipp, worin er, ohne irgend eine rhetorische Prätension, durch die gewissenhafteste Mischung der Farben und Züge einen wahrhaft individuellen Charakter zu erschaffen verstand. Gewiß haben wir uns seine Darstellung sehr verschieden von der Tyrannenmanier, in welche die Rolle seltsamer Weise seitdem gerathen ist, zu denken.

Gleichwohl gewann die von Schiller eingeschlagene Richtung Schröder's Vertrauen nicht, und in der Erkenntniß, daß irgend etwas geschehen müsse, um der in die breite Prosa gerathenen Schauspielkunst wieder Rhythmus zu geben, verfiel auch er auf eine rückgängige

Bewegung zum Alexandrinerstücke. Er führte 1789 Athalja mit reicher Ausstattung, Zaire, Tancred und Chronegk's Olint und Sophronia wieder auf. Der Versuch mißlang, wie er in Wien und Dresden mißlungen war, und Schröder faßte im Grunde zu nichts anderem Vertrauen als zu der Erweiterung, welche Iffland und Kotzebue dem Geschmacke des Repertoirs gaben. Auf diesem Gebiete aber waren seine Aufführungen auch musterhaft und selbst in den Stücken von historischer Haltung, seinen Bearbeitungen des Shakespear, Ritterstücken und den Gedichten der ersten Schiller-Goethe'schen Periode, zu welcher sich auch noch der Egmont zählen läßt, war die Darstellung energisch, voll Lebenswärme und so weit es das große Personal dieser Stücke, bei der geringen Zahl wirklicher Talente möglich machte, übereinstimmend zu nennen.

Demungeachtet wollte es ihm nicht gelingen, mit dem Schauspiele der Beliebtheit der Oper die Spitze zu bieten, zumal sie von den glänzenden musikalischen Schöpfungen dieser Periode gehoben wurde. Dittersdorf's Doctor und Apotheker, Mozart's Entführung aus dem Serail, Richard Löwenherz, Lilla, der Baum der Diana und endlich 1789 Don Juan nahmen die Popularität ganz gefangen. Auf einige Zeit versuchte Schröder seinem Schauspiele, während der so häufigen Operntage, in Altona Raum zum Wirken zu ver-

schaffen, doch dieser Einrichtung war keine Dauer zu erwerben.

Voll Unwillen über diese nicht zu ändernde secundaire Stellung des Schauspiels der Oper gegenüber, machte er noch einen energischen Versuch, diese Rivalität aufzuheben. Er verabschiedete die ausschließlich singenden Mitglieder zu Ostern 1790 und beschränkte sich abermals auf Schauspielvorstellungen. Schon ein Jahr früher hatte er Schink als Theaterdichter zu seiner Unterstützung angestellt und bot nun alles auf, um dem Schauspiel die feinste Ausbildung zu geben. Dahin gehört auch der Versuch, den er in diesem Jahre mit der geschlossenen Zimmerdecoration machte. Er übersah die großen Vortheile, welche diese Einrichtung für die Sammlung des Spieles, für die Abgeschlossenheit der Handlung erzeugt*) und gewiß würde, wenn es Schrödern gelungen wäre, seine Pläne mit dem Schauspiele auszuführen, auch die geschlossene Decoration schon damals auf der deutschen Bühne heimisch geworden sein.

Mit allen Bemühungen aber vermochte Schröder abermals nicht, den Sieg des Schauspiels durchzusetzen, wieder mußte er zum October das Singspiel organisiren und von nun an dulden, was nicht zu ändern war. Figaro's

*) Die geschlossene Decoration wiederholt im Grunde nur die teppichverhangene Bühne des siebzehnten Jahrhunderts.

Hochzeit von Mozart, Wractzky's Oberon, Salieri's Kästchen mit der Chiffre, die Zauberflöte, verdunkelten in den nächstfolgenden Jahren alle Erfolge des Schauspiels.

Und hätte es nur so werthvollen Erscheinungen weichen müssen, so wäre doch die Würde der Bühne und des Geschmackes nicht gefährdet worden, aber auch die Gaukeleien im Spiegel von Arkadien, die Wiener Lokalkomik im Neusonntagskinde, Donaunymphe u. s. w. mußten geboten werden, das Repertoir sollte noch lange nicht dazu kommen, sich von der alten Einmischung des Burleskenelementes zu reinigen. Ueberdies wurde das Ensemble des Schauspiels durch Klingmann's und Zuccarini's Abgang (1791 und 92) empfindlich gestört, und wenn gleich sie dem Werthe der Talente nach durch Beschort, Werdy und Herzfeld vollkommen ersetzt wurden, auch das Stegmann'sche und Reinhardt'sche Ehepaar als erwünschte Erwerbungen zu betrachten waren, so war doch die Uebereinstimmung des Spieles so schnell nicht wieder hergestellt und was das Schlimmste war, es fielen Vorgänge in diese kritische Periode, welche sie zum Wendepunkte von Schröder's ruhmvoller Bühnenherrschaft machten.

Er konnte sich endlich nicht länger darüber täuschen, daß selbst er, mit den beispiellosen Hülfsmitteln des Genie's und der Persönlichkeit, den Kampf gegen den

Anspruch der bloßen Vergnügungssucht der Menge nicht durchfechten werde.

Die Würde, welche er der Bühne zu verleihen suchte, war dem Publikum unbequem. Die selbständige Stellung, welche Schröder behauptete, erschien anmaßend und unverschämt. Daß er sich gar herausnahm, den Geschmack leiten zu wollen, war eine empörende Beleidigung. Schröder stand dem Publikum gerade so gegenüber, wie die Neuber im J. 1739 mit ihrer Abschiedsrede*); die Menge hielt noch immer das Theater für nichts andres, als einen Vergnügungsort, der durch ihren Besuch erhalten werde, und wo sie für ihr Geld nach ihrem Wunsche bedient sein wolle.

Darum sah Schröder vom Beginn seiner Direction an all seine Maßregeln, ja sein Benehmen im Privatleben, einem übelwollenden Tadel, einer schonungslosen Verdächtigung ausgesetzt. Spielte er selten, so sagte man: er sei bequem und vernachlässige das Publikum; spielte er öfters, so sagte man: er wolle allein glänzen, lasse keinen Andern aufkommen. Je weniger die Grundsätze seiner Direction sich anfechten ließen, um so mehr griff man ihre Anwendung an. Zog man ihn doch sogar öffentlich zur Rechenschaft, daß er mit dem französischen Dichter Monvel nicht länger und nicht freund=

*) II. Band, S. 46.

licher gesprochen hatte; wollten ihm die Zeitungen doch vorschreiben, wann er die Reise antreten solle, welche er im J. 1791, um sein Personal zu ergänzen, nach Mannheim, München, Prag u. s. w. unternahm; einer Menge von andern Angriffen in Zeitungsartikeln und Broschüren nicht zu gedenken.

Den meisten und größten Anstoß aber fand — sollte man es glauben — die Strenge, mit welcher er über das sittliche Verhalten in seiner Gesellschaft wachte.

Er kannte seinen Stand zu gut, um nicht zu wissen: wie dringend es an der Zeit sei, dem Publikum gegenüber nach einer anständigen Achtung der Genossenschaft im Allgemeinen zu ringen. Dazu trieben ihn seine Directorialerfahrungen: alle Hebel der Versittlichung für die seiner Leitung übergebenen Personen anzusetzen, wenn er den geschäftlichen und künstlerischen Fortgang seines Unternehmens sichern wollte.

Je mehr das Bühnenpersonal überall durch den Flor der Oper und das Aufkommen der historischen Stücke gewachsen war, um so größer war die Zahl schlechter Leute geworden, die als Bettler dem Theater zuliefen und bald die ärgste Unverschämtheit gelernt hatten, keine Verträge hielten, Vorschüsse erjammerten oder erlisteten und damit durchgingen, daneben in kein Gesetz sich zu fügen geneigt waren, nichts als ihre Willkür und ihren Vortheil kannten und in's Fäustchen lachten, wenn durch sie die Gesammtthätigkeit in's Stocken

gerieth. Darum war Schröder besonders bemüht, redliche und pflichttreue Menschen für sein Personal zu finden und zu erhalten, darum beschützte und belohnte er manches bescheidne Verdienst, weil er sehr wohl wußte, daß der Schauspieler nicht immer der beste ist, welcher den meisten Beifall hat, und weil er neben dem Talente auch den wahren schauspielerischen Geist, den Gemeinsinn, die Hingebung an das Gesammtwerk forderte, weil er verlangte, daß ein jedes Mitglied des Standes auch für die Standesehre einstehen solle. So setzte er alle Mittel, selbst den Eigennutz, für das gute Benehmen seiner Gesellschaft in Bewegung, einer seiner Contractspunkte hieß: „Moralisches Betragen kann den Gehalt noch schneller erhöhen, als Fortschritt in der Kunst."

Weit entfernt aber, daß diese ehrenhafte Absicht allgemein gewürdigt, daß die Geldopfer, welche er dafür brachte, anerkannt worden wären, hielt man sich im Gegentheile darüber auf, nannte seine Sittenrichterei albern und fand es unvernünftig: Geld für etwas zu verwenden, das nicht geradehin zum Vergnügen der Einwohner diene.

Schröder wurde durch alles dies nicht wankend gemacht, sondern wachte mit eiserner Strenge über Ordnung und Sittlichkeit. Schon im Jahre 1787, als Zuccarini durch ein galantes Abenteuer das Strafgericht des Publikums in einem sehr ärgerlichen Theatertumulte hervorrief, war Schröder nur mit Mühe zu bewegen, von

der Anwendung des Gesetzpunktes abzustehen, welcher lautete: „Auf bewiesene unsittliche Aufführung steht der Verlust einer Monatsgage, oder nach Verhältniß, Aufhebung des Contractes. Hierüber soll aber die Stimmenmehrheit der ganzen Gesellschaft entscheiden. Es kann keinem Mitgliede zugemuthet werden, mit Jemand das Theater zu betreten, von dem eine entehrende Handlung bekannt wird."

Man sieht aus der Fassung dieses Punktes, wie Schröder die Genossenschaft selbst zum Wächter ihrer Ehre gesetzt hatte, und ein andrer Fall in demselben Jahre lehrt uns, daß das nicht vergeblich geschehen war. Der beliebte Schauspieler Dengel, der Schröder's Warnung ungeachtet zu Zeiten Spuren von Weinlaune in seinem Spiele verrieth, hatte sich eines Abends so weit vergessen, daß das Publikum die widrige Aufführung laut rügte. Schröder ließ das Personal richten, Dengel wurde für schuldig erkannt, und Schröder entließ ihn sofort des Dienstes, so sehr auch das Repertoir dadurch gestört wurde; war aber großmüthig genug, ihm den Gehalt bis zu Ende seiner Contractszeit zu lassen, was Jener nur kurze Zeit annahm.

So ehrenwerth diese Strenge war, so edel in der Ausführung, sie wurde dennoch laut getadelt. Man hatte über den armen Dengel so gern gelacht, er hatte ja seine Lection vom Publikum erhalten, wozu diesem

nun einen beliebten Schauspieler entziehen? Ueberhaupt, so heftig das große Publikum auf die Unsittlichkeit der Schauspieler zu schelten pflegt, so wenig beliebt sind im Grunde diejenigen, denen es nichts zu verzeihen hat, die ihm eine gewisse persönliche Achtung abnöthigen. Das Publikum hat eine geheime Vorliebe für Solche, die sich dann und wann vergehen, einen interessanten Skandal anrichten, die man alsdann züchtigen, zu Entschuldigung und Abbitte nöthigen und dann wieder hätscheln kann. Man verdachte es Schrödern nicht minder, daß er den Sänger Gruner, der als Barbier von Sevilla u. s. w. sehr gefallen hatte, schon nach sechs Monaten wieder entließ, weil er schlecht memorirte und durch extemporirte Späße diesen Mangel zu ersetzen suchte. Man schalt diese heilsame Strenge pedantisch; das Amüsement des Publikums, meinte man, müsse doch höher stehen, als langweilige Kunstprinzipien. All' diese Vorgänge nährten einen Unwillen gegen Schröder, der endlich bei einem scandalöseren Anlaß in offenen Angriff ausartete.

Von einer jungen Sängerin, Boudet, deren Ausbildung für's Schauspiel sich Schröder sehr angelegen sein ließ, — die dadurch als Margarethe in Iffland's Hagestolzen großen Beifall fand, noch mehr aber als kleiner Savoyard in der bekannten französischen Oper — verlautete: sie befinde sich in einem Zustande, in welchem, wie Schinck es ausdrückte, „ein Savoyard nie sein

könne, ein Mädchen nie sein solle." Schröder, um den Fehltritt eines siebzehnjährigen Mädchens nicht zum Unglück ihres ganzen Lebens zu machen, beugte sogar die Strenge seiner Ansichten und benahm sich mit der Discretion eines väterlichen Freundes gegen die junge Person; diese aber, anstatt ihm ihr Vertrauen zu gönnen, zog es vor, sich heimlich aus Hamburg zu entfernen. In der ersten Entrüstung über diesen Undank zeigte Schröder den Contractbruch öffentlich und in etwas schonungslosen Ausdrücken an. Hierüber nicht allein, sondern auch in der Ueberzeugung: daß Schröder's Sittenrichterei den allbeliebten kleinen Savoyarden aus Hamburg verscheucht habe, entstand eine solche Aufregung, daß am 4. Januar 1792 Schröder's Darstellung des Orgon im Tartüffe von unaufhörlichem Pochen, Pfeifen und Zischen und den beleidigendsten Ausrufungen begleitet wurde. In der ganzen stolzen Gelassenheit, die seiner Größe dem Pöbelunfuge gegenüber ziemte, führte Schröder seine Rolle mit eben der Laune, Freiheit und Sicherheit durch, die man an ihm zu bewundern gewohnt war; kein Zug verrieth, daß etwas Ungewöhnliches um ihn her vorgehe, aber am nächsten Tage forderte er, entschlossen die Direction und Hamburg aufzugeben, zu sofortiger Uebernahme seines Theaters öffentlich auf.

Dieser Schritt brachte eine mächtige Gegenbewegung im Publikum hervor. Alle Besserdenkenden

beeiferten sich, Schrödern Beweise ihrer Theilnahme, ihrer Entrüstung über das Vorgefallene zu geben. Festlichkeiten, Auszeichnungen, die man ihm bereitete, allseitiges Bestürmen: von seinem Vorsatze abzustehen, durfte er schon als vollgültige Genugthuung ansehen, und als eine veröffentlichte genaue Darlegung der Boudet'schen Angelegenheit ihn auch in den Augen seiner entschiedensten Widersacher gerechtfertigt hatte, entschloß er sich am 10. Jan. in derselben Rolle wieder aufzutreten, in welcher man ihn angegriffen hatte.

Das Haus war überfüllt, man rief vor Beginn des Stückes Schröder stürmisch auf die Bühne, empfing ihn mit donnerndem Beifall, und ein angesehener Mann sprach ihn vom Parterre aus an und trug ihm den allgemeinen Wunsch vor, er möge der Bühne seine fernere Leitung nicht entziehen, die sich nur durch ihn einer so allgemeinen Zufriedenheit hätte erfreuen können. Schröder antwortete in tiefer Erschütterung, aber mit würdiger Haltung und übertrug dem Publikum selbst die Ueberwachung der Unruhstifter.

So hatte er die vollgültigste Genugthuung erhalten, die ein Gekränkter jemals empfangen kann, aber der Stachel des Theatermärtyrthums war zu tief in seine Seele gefahren, er genas nie wieder zu froher Lust an seinem Beruf.

Ein wichtiger Umstand kam hinzu. Beim Einstudiren des Hofraths in den Hagestolzen hatte er zum ersten Male

eine auffallende Abnahme seines Gedächtnisses wahrgenommen; die ungeheure Arbeit seines Lebens hatte diese Kraft bis zu seinem achtundvierzigsten Jahre schon verzehrt. Zum Glück blieben ihm seine alten Rollen treu im Gedächtniß*), aber gelähmt fühlte er sich an organischer Fähigkeit, wie an Geist und Gemüth. Der äußerste Aufwand aller Nervenkraft, welchen die Schauspielkunst erfordert, die unausgesetzte Anspannung, der nimmerrastende, täglich erneute Kampf, den die Bühnenleitung mit sich führt, hatte auch Schröder's unermeßliche Federkraft abgenutzt. Er war es müde sich tagtäglich gegen Pöbelsinn, Uebelwollen, Unverstand, Liederlichkeit und Selbstsucht herumzuschlagen.

Hier ist der Wendepunkt von Schröder's Größe. Er steigt herab, gehorcht dem Naturgesetze. Rings um sich wurde er die Grenzen seines Wirkens gewahr. Seine physische Kraft begann zu versagen, für sich als Schauspieler sah er keinen Gewinn mehr, nicht an Kunst und nicht an Ruhm. Die neue Richtung, welche sein scharfer Blick in Weimar entstehen sah, war ihm innerlich fremd. Wie Eckhof in seinen letzten Jahren den Einfluß Shakespear's fürchtete, Lessing im Auftauchen der Sturm- und Drangperiode die Resultate seines ganzen

*) Der Oberpriester in Rolla's Tod von Kotzebue und der Syndikus Moorland in den Verläumdern waren seine letzten neuen Rollen.

Lebens bedroht sah, so blickte Schröder mit Sorgen auf das wachsende Ansehn des Idealismus und der klassischen Form, er ahnte, wie leicht die Schauspielkunst dadurch von dem Wege der lebenswarmen Wahrheit, auf dem er sie für immer befestigt zu haben meinte, verlocken lassen könne. Er sah, wie wenig seine Bestrebungen: Publikum und Schauspieler zu veredeln, fruchteten, er fühlte sich durch und durch erbittert, das Theater widerte ihn an, ein instinktliches Gefühl mußte ihm sagen, daß seine Mission zu Ende sei.

So nahm denn der kampffertige Opfermuth, die immerstrebende Elasticität, die bisher sein Leben getragen hatte, Abschied von ihm. Die gute Sache seiner Kunst begann in den Hintergrund seiner Theilnahme zu treten, sein persönlicher Vortheil dagegen voran. Er dachte nur darauf sich zurückzuziehen und zu dem Zwecke ein hinlängliches Vermögen zu sammeln.

Es hat nicht an Stimmen gefehlt, die ihn deshalb tadelten und ihm zumutheten, bis zur Erschöpfung seiner Kraft auszuhalten und ein Alter voll Entbehrung und Noth für die Arbeit eines solchen Lebens hinzunehmen. Es wird nicht nöthig sein, Schröder zu entschuldigen, daß er den nutzlosen Kampf aufgab und Deutschland die Schmach ersparte: abermals einen seiner großen Männer im Alter darben zu lassen.

Begreiflich aber war es, daß Schröder's verwandelter Sinn Einfluß auf seine Direction der nächsten

Jahre äußern mußte. Er gönnte der Oper und Allem, was einträglich war, mehr Raum, hielt auch das Ensemble des Spieles nicht mehr mit dem alten Eifer zusammen, und was das Schlimmste war, der moralische Einfluß seines bisher behaupteten strengen, auf den höhern Kunstzweck gerichteten Systems fing an zu schwinden. Selbstsucht und Eigennutz erhoben in der Kunstgenossenschaft dreister ihr Haupt, weil sie ihren Führer gleicher Verschuldung bezüchtigen durften.

Nichts verfällt rascher, so schwierig seine Aufrichtung ist, als der Geist theatralischer Kunstwerke; das geringste Nachlassen an Spannkraft, Eifer, Hingebung, Begeisterung der Führer demoralisirt das Ensemble sogleich. Und so zart dieser Geist ist, so leicht nimmt selbst das roheste Publikum sein Erschlaffen wahr und erschlafft mit ihm.

Schröder's Ueberdruß wehte wie der Sirocco durch die Vorstellungen seines Theaters, der Antheil erlahmte, und so erleichterte er es im J. 1795 einer englischen, und mehr noch einer französischen Schauspielergesellschaft, die Gunst des eleganten Publikums zu gewinnen*).

*) Man hatte den Fürsten und Höfen so unaufhörlich ihre Vorliebe für die ausländische Kunst vorgeworfen, und das Bürgerpublikum von Hamburg hat sich in so verschiedenen Geschichtsmomenten desselben Vergehens gegen die Nationalität nicht weniger schuldig gemacht.

Man muthete Schrödern sogar zu: seine Bühne mit diesen ausländischen Günstlingen zu theilen, und als er das beharrlich verweigerte, hatte er es mit der feinen Gesellschaft auch verdorben. Man schalt ihn empfindlich, neidisch, eigensinnig, und der erste Rang blieb selbst in seinen besten Vorstellungen leer. Da erwachte Schröder's ganzer Jugendtrotz, und da von seinem, ihm immer getreuen Gallerieepublikum oft über hundert Personen, die keinen Platz mehr fanden, zurückgehen mußten, so befahl er dem Kassirer, in solchen Fällen fortan den ersten Rang zum Galleriepreise zu eröffnen. Vergeblich wurde er auf die unausbleiblich nachtheiligen Folgen dieser Maßregel aufmerksam gemacht, er setzte zu mehreren Malen seinen Willen durch: Matrosen und Arbeiter auf den vornehmen Plätzen zu sehen.

Aber immer überdrüssiger wurde er dieses Krieges mit der Oeffentlichkeit, und in einer Rede, die er zum Schlusse des Theaterjahres (27. März 1795) hielt*), bat er die der deutschen Kunst treu Gebliebenen ihm noch im nächsten Jahre gegen den Andrang der fremden Kunst beizustehen, er singe ja seinen Schwanensang.

*) Dem Versprechen seiner ersten Ankündigung entgegen, hatte er während seiner Direction so manche Rede gehalten. Er hatte oft etwas gegen das Publikum auf dem Herzen und erkannte die Wichtigkeit dieses lebendigen Verständigungsmittels.

Hierauf kündigte er die Contracte seines Personals auf und rechtfertigte diesen Schritt in einem Rundschreiben, das zugleich als ein Zeugniß der Achtung vor seinen „ordnungsliebenden Kamaraden" gelten sollte. So war er also ganz in Eckhof's Denkweise gerathen, die Ordnungsliebe für den Kern der Ehrenhaftigkeit eines Schauspielers zu halten. Zugleich bot er die Uebernahme seines Theaters öffentlich aus.

Niemand meldete sich dazu, und im August richtete das Plenum seiner Gesellschaft die dringendste Bitte an ihren Meister, den Ruhm seiner Bühne nicht so plötzlich Preis zu geben, und erbot sich zugleich zu den eifrigsten Diensten. Schröder's alte Lust und Energie wurde hierdurch noch einmal geweckt, er richtete sich auf: den Franzosen die Gunst des Publikums wieder abzuringen. Eine frische Strömung belebte Repertoir und Darstellungen. Stücke von glücklichem Erfolge erschienen, Jünger's „Er mengt sich in Alles", Beck's „Schachmaschine", Iffland's „Advokaten und Spieler", Kotzebue's „Falsche Scham und Graf von Burgund" erzwangen durch ihre lebendige Aufführung den erneuten Antheil für die deutsche Kunst, obschon die französische sich sogar in einem eigens errichteten Theater förmlich heimisch machte.

Unerschüttert blieb aber Schröder's Entschluß, seine Schauspielerlaufbahn zu beschließen, er spielte am 18. März 1796 den Odoardo als seine letzte Rolle und

nahm von dem darüber verstimmten Publikum Abschied. Er that es nicht in eigenen Worten, er sprach nicht vom Herzen zu Herzen, sondern er hatte sich von Schink eine versifizirte Rede dazu machen lassen. Kalt und förmlich, wie ihm selbst, war auch dem Publikum dabei zu Muthe. Das lange Verhältniß eines großen Künstlers zu seinem Publikum, das so große Sensationen, so tiefe Erschütterungen, so freudenhelle Stunden zählte, löste sich ganz in Verstimmung, mit zweideutigem Ausdruck, formell wie eine Abschiedsaudienz*).

Das Publikum fühlte den Verlust, und im Bewußtsein: ihn zum Theil verschuldet zu haben, war man doppelt ärgerlich auf Schröder. Eifrig suchte man ihm in Zeitungsartikeln und Flugschriften wenigstens die Verpflichtung aufzuerlegen, die Direction zu behalten.

Schröder suchte das Interesse am Theater zunächst durch die Erscheinung anziehender Gäste zu erhalten, unter denen er auch Ergänzungen seines Personals zu finden hoffte. Mit den bedeutendsten Talenten gelang es ihm nicht, Koch und seine Tochter hatten sich bereits der Großmann'schen Gesellschaft verpflichtet, Iffland bereits von Berlin Einladungen empfangen. Frau

*) Die naive Anmaßung des Publikums sprach sich treffend bei einem der Hamburger Bürger aus, da er das Theater an diesem Abende verließ: „De undankbare Keerl! nu geiht he weg, un wi hefft em bildt“ (und wir haben ihn gebildet).

Renner, welche in der Darstellung des Naiven das größte Muster auf der deutschen Bühne werden sollte und sich jetzt in erster Jugendfrische zeigte, war nach München zurückberufen*), Frau Unzelmann in Berlin gefesselt, Klingmann in Wien. So ließ sich die Gesellschaft nur durch mittlere Talente komplettiren.

Schröder hatte unter seiner Oberleitung die Regiegeschäfte einem Ausschusse von fünf Mitgliedern übergeben, wozu die Wahl der Gesellschaft: Eule, Löhrs, Langerhans, Stegmann und Herzfeld berufen hatte, er selbst suchte auf seinem Landsitze in Rellingen Erholung von allen Mühen und Widrigkeiten seines Lebens.

Sie war ihm aber noch nicht gegönnt, noch war seine Aufgabe nicht zu Ende, noch hatte er den ganzen Kelch der Theatererfahrungen nicht geleert.

Da es ihm nicht gelungen war, einen Unternehmer für sein Theater zu finden, auch Iffland den Antrag abgelehnt und indeß die Direction der Berliner Bühne angenommen hatte, so übergab Schröder, mit Vorbehalt eines Antheils am Gewinn, dem Ausschusse das Theater. Allerdings hatte er dies in seiner unbedingten Weise und ohne Zustimmung der Gesellschaft gethan, die er also

---

*) Sie war 1782 geboren, die Tochter der Frau Borchard, des ersten Talentes der Marchand'schen Gesellschaft und dann des Münchner Nationaltheaters.

eigenmächtig, wie einen Bestandtheil des Theaterinventariums, auf eine andre Direction übertragen. Und wenn gleich — worauf Schröder sich berief — diese Direction der von der Gesellschaft selbst erwählte Ausschuß war, so hatte ihn die Gesellschaft doch nur zur Regie unter seiner Oberleitung, nicht zur Direction, die zugleich über alle andern Interessen, der Anstellung und Verabschiedung, des kaum errichteten Pensionsfonds u. s. w. zu entscheiden habe, gewählt. Insofern waren die 21 Mitglieder, welche gegen diese Willkür protestirten, im Rechte.

Schröder's beruhigende Erklärungen verminderten die Zahl der Protestirenden auf sieben, welche entweder die Fortdauer von Schröder's Direction oder die Bildung eines Societätsverhältnisses im Personal verlangten, weil im Laufe der bestehenden Verbindlichkeiten, eine Elite der Gesellschaft nicht Herrschaft und Gewinn an sich ziehen dürfe. Die einmal getroffenen Einrichtungen ließen sich aber nicht zurücknehmen, und leider verleitete dies die Opposition, ihre an sich gerechte Sache durch eine Verwandlung ihres Begehrens in eine Geldforderung auf die unwürdigste Weise zu beflecken. Reinhardt*) war das Haupt dieser Verschwörung,

*) Er hatte als hessischer Offizier in Amerika gedient, war von heroischer Gestalt, in Rollen dieses Charakters ausgezeichnet, seine Frau ebenfalls in heroischen und Repräsentationsrollen geachtet.

es gelang ihm, den jugendlich leidenschaftlichen Werdy bei seiner Partei festzuhalten, obschon dieser persönlich Schrödern sehr ergeben und sehr verpflichtet war; später auch seinen Abfall von ihm vollständig wieder gut machte. Die übrigen vier Opponenten waren unbedeutende Leute, aber ihr Zusammenhalten, ihre nicht zu rechtfertigende Dienstverweigerung verhinderte am 20. Octbr. die Theatervorstellung und machte diese Differenz zu einem abermaligen Skandal. Advokaten und Gerichte wurden in diese Angelegenheit gezogen, in privatem und öffentlichem Schriftenwechsel alle Pietät gegen den Meister, alle Dankbarkeit für persönliche Gutthaten verletzt, die Mühen und Opfer, welche er an die Stiftung des Pensionsfonds gesetzt hatte, durch anmaßende Forderungen vergolten.

Schröder beugte sich vor dem Trotze der Faktion, die auf Unentbehrlichkeit trotzte, nicht; ohne den Streit bis zu gerichtlicher Entscheidung zu drängen, setzte er die sieben Widerspänstigen außer Thätigkeit, verkürzte ihnen sogar den laufenden Jahresgehalt nicht*). Er selbst

---

*) Am schärfsten, scheint mir, wird dieser Vorgang, der damals großes Aufsehen machte und der sich in andern Verhältnissen oft wiederholt hat und leicht ferner wiederholen kann, von Iffland in einem vertraulichen Briefe an Werdy gerichtet. „Mein lieber Werdy! Ich kann mit der Art, wie Ihr Prozeß geführt wurde, unmöglich zufrieden sein, wenn schon ich die Reizung zum Prozeß begreife. Was konnten Sie in der

erklärte sich gegen das Publikum bereit, um die entstandene Lücke im Personal ausfüllen zu helfen, wieder aufzutreten, was denn mit großem Jubel aufgenommen wurde.

So rief die widrigste Erfahrung seines Lebens ihn wieder auf die Bühne. Seine Frau ließ sich von ihrer Kränklichkeit nicht abhalten seine Thätigkeit zu theilen, auch die hochbetagte Frau Starke wollte die Ruhe ihrer angetretenen Pensionirung wieder aufgeben, um in der Noth zu helfen; Schröder lehnte das Opfer ab.

Vom Decbr. 1797 an trat er noch 33 Mal in seinen Glanzrollen auf. Das Publikum empfing ihn mit dem vollen Enthusiasmus der schönsten Zeiten, sein Sieg über die Theaterrebellion verschaffte ihm die alte Liebe und Bewunderung wieder, obschon bei seinem ersten Wiedererscheinen, als General im Fähnrich, ein vereinzeltes Pfeifen ihn erinnern sollte, daß der Hohn der Ge-

---

Verbindung hoffen? Sie allein waren von Gewicht. Ob die Andern blieben oder nicht, konnte der Direction gleichgültig sein. Und Reinhardt's überaus schändlicher Brief an Schröder! Alle Eure Schriften hätten durchaus an Würde und Urbanität nicht müssen können übertroffen werden. Ich ärgere mich, wenn eine gute Sache durch Nebendinge verderbt wird. Im Ganzen ist es Ihrer Kunstbahn wahrlich gut, daß Sie dort wegkommen" — der Mitdirector Herzfeld spielte dasselbe Fach mit Werdy — „aber nie, nie mischen Sie sich wieder in die Händel des Theaterpobels. Man besudelt sich mit Leuten der Art, wie man sich auch benehmen mag."

meinheit ein untrennbarer Begleiter des ächten Verdienstes sei.

Am 30. März 1798 nahm er als Graf Klingsberg in „die unglückliche Ehe aus Delicatesse" für immer von der Bühne Abschied und schloß zugleich seine Direction.

Obschon er noch über achtzehn Jahre lebte, auch noch einmal i. J. 1811 auf kurze Zeit wieder das Theater übernahm, so schließt doch hier sein Einfluß auf die Bühne ab *).

Wieder ein Leben, überreich begabt, voll rastlosen Eifers und unternehmender Kühnheit, das, müde und matt an Seele und Leib, die Sysiphusarbeit des Vorkampfes in der Entwicklung der Schauspielkunst aufgiebt.

Und doch, wie viel hatte er gewirkt und ausgerichtet! Welch einen veredelten Zustand der Dinge hat die enorme Arbeit seines Lebens hinter sich gelassen! **)

---

*) Schiller bemühte sich sehr, ihn zu bewegen: zur ersten Aufführung des Wallenstein nach Weimar zu kommen, die Titelrolle zu spielen und so das größte Unternehmen der neuen idealen Schule in die Theaterwelt einzuführen. Er hat es unter allerlei Vorwänden von sich abgelehnt, er hatte kein Herz zu der neuen Bewegung.

**) Er hat von 1750 bis 1798 584 neue Rollen gespielt. Von 1762 bis 1778 70 neue Balletts gesetzt und darin getanzt. Von 1771 bis 1798 90 Stücke mehr oder weniger bearbeitet, umgeändert, übersetzt und selbst verfaßt. Etwa 40 davon führen seinen Namen.

Den letzten Rest des Ansehens, den die französische Affektation auf der deutschen Bühne noch besaß, hat er vernichtet, mit Shakespear das größte Muster populär gemacht. Er hat bewiesen, daß die Natürlichkeitsrichtung sich gleichweit von platter Alltäglichkeit, wie von kleinlicher Spielerei mit vereinzelten Motiven und weichlicher Sentimentalität, gleichweit von der genialen Rohheit der Sturm- und Drangmanier halten könne.

Er hat vollendet, was Lessing und Eckhof begonnen, die deutsche Schauspielkunst auf die Basis unserer volksthümlichen Natur zu stellen und sie zum vollen Ausdruck ihrer eigensten Wahrheit zu bringen. Die Dramatik hat nach ihm unendlich an geistigem Inhalte, an Ausbildung des Geschmacks gewonnen, aber die lebenswarme und reine Natur von Schröder's Menschendarstellung ist ein unübertroffenes Muster geblieben.

Das Außerordentliche seiner künstlerischen Individualität, die schon am Ende der 70er Jahre unsere Betrachtung beschäftigte*), hatte eine immer consequentere Reife erlangt.

Man hat ihn den großen Vertrauten der Natur genannt und gewiß war er das, aber seine intuitive Kraft war nicht bewundernswerther, als das harmonische Maaß, welches er seiner überreichen Schöpfungskraft auferlegte.

*) II. Band S. 383 u. f.

In wenigen Aeußerungen gegen seinen Freund und Biographen Meyer hat er sein ganzes System der Schauspielkunst ausgesprochen. Er sagt:

„Ich meine es dahin gebracht zu haben, Alles ausdrücken zu können, was der Dichter, wenn er der Natur treu geblieben ist, durch die Worte oder Handlungen seiner Personen hat ausdrücken wollen; und hoffe in keinem Stücke hinter den billigen Forderungen des Menschenkenners zurückzubleiben, ohne einen andern Spiegel zu Rathe zu ziehen, als den der Wahrheit. Die Kunst kann nicht mehr aufzufassen begehren, wenn sie nicht Künstelei werden will. Sie sehen, warum der Natursohn Shakespear mir Alles so leicht und so zu Dank macht; warum mir manche sehr bewunderte und dichterisch glänzende Stelle Kampf und Anstrengung kostet, um sie mit der Natur auszugleichen; warum ich sie gleichsam verwischen muß, damit sie dem Charakter nicht widerspreche. Es kommt mir gar nicht darauf an, zu schimmern und hervorzustechen, sondern auszufüllen und zu sein. Ich will jeder Rolle geben, was ihr gehört, nicht mehr und nicht weniger. Dadurch muß jede werden, was keine andre sein kann."

In diesen Worten haben wir Schröder's Standpunkt, in seiner zeitigen Begrenzung, nein in seiner unverrückt ewiggültigen Richtigkeit. Aus diesen Grundsätzen floß die unerschütterliche Redlichkeit gegen den dichterischen

Stoff, die schlichte Wahrheit, die anspruchslose und großartige Natürlichkeit und jene stolze Bescheidenheit in der Ausführung, die sich jeder Beifallsbuhlerei schämt, kurz all die Eigenschaften, die dem Meister so allgemein nachgerühmt werden und die ihn in der Kunst der Menschendarstellung auf den Gipfel der bisherigen Entwicklung stellen.

Um diese bedeutendste Persönlichkeit in unsrer Kunstgeschichte in lebendiger Vorstellung zu behalten, muß man wohl ins Auge fassen, daß sie durchaus den Charakter der Bürgerlichkeit trug. Wenn Eckhof etwas Spießbürgerliches nicht los werden konnte, so kam Schröder über das stattliche und ehrenfeste Wesen der höheren Schicht der Hamburger Bürgerschaft nicht hinaus. Schon sein Aussehn gab das kund. Seine große Gestalt war in reiferen Jahren breit geworden und der Kopf sah unverhältnißmäßig klein darauf aus. Er trug ihn etwas vorgeneigt, wie große Gestalten pflegen. Die nicht gerade edlen Züge, das mehr als unbedeutende Auge verriethen wenig von dem Geiste, der darin wohnte. Er ging gewöhnlich in einen grauen Oberrock — einen sogenannten Biber — eingeknöpft, die Taschen vorn, um bequem hineingreifen zu können, und trug einen hohen Stock in der Hand.

Diese Ausbildung seiner äußeren Erscheinung leitet schon darauf hin, daß die Eigenthümlichkeit seiner Schöpfungen keine andre geworden, als sie schon nach

Abschluß seiner ersten Kunstperiode hervortrat*). Die komischen und bürgerlichen Charaktere blieben seine vorzuglichsten, die Würde seiner ernsteren und höheren Gestalten war eine mehr innerliche, denn Vornehmheit und weltmännischer Schliff war seine schwächste Seite. Die Rolle des Grafen Klingsberg z. B., die er mit Vorliebe, durch zwei Stücke hindurch, für sich zugerichtet hatte, die er sogar wählte, um vom Theater abzutreten, gehörte keineswegs zu seinen gelungensten. Sogar in der Kleidung wußte er nicht die feine Geschmackslinie, die den Sonderling mit dem Manne von gutem Ton verbinden soll, zu finden, ja es ist nicht schwer, schon in der Abfassung beider Stücke, des Ringes und der unglücklichen Ehe, die Stellen seiner Rolle zu finden, aus denen die Unbekanntschaft mit wahrhaft aristokratischer Feinheit hervorsticht.

Auch die Charakterfehler, welche seine Jugend zeigte, erscheinen in dieser letzten Periode keineswegs überwunden, das Wachsthum seiner trefflichen Eigenschaften hatte sie nur weit überragt und darum weniger sichtbar gemacht. Der unbeugsame Stolz, die absolutistische Consequenz waren großartige Fehler, die seiner Mission in der Kunstgeschichte trefflich zu Statten gekommen waren, dagegen blieben seine Geringschätzung gegen fast Alles, was Andre thaten, und sein Neid auf deren

---

*) Siehe II. Band S. 384.

Erfolge, kleinliche Flecken seiner Individualität. Wie er in seiner Jugend eifersüchtig auf Eckhof gewesen, so war er es jetzt auf Iffland. Hier freilich mit dem Rechte: daß ihn der enorme Beifall verdrießen durfte, den talentvolle Manierirtheit und Gefälligkeit gegen das Publikum errang; Künste, die er stets verschmäht hatte und die nun sein Andenken zu verdunkeln schienen. Der kleinliche Aerger aber, den er über Iffland's Erfolge zeigte, stand ihm keinesfalls gut und widersprach der stolzen, unfehlbaren Haltung, die er sonst behauptete.

Von diesen Schwächen abgesehen, deren Erwähnung nur zur vollständigen Anschauung von Schröder's Individualität dienen soll, hatte diese sich ganz zu der bürgerlichen Würde ausgebildet, welche sein Aeußeres verhieß.

Er hatte sich eine moralische Selbsterziehung gegeben. mit seinen künstlerischen Fortschritten war in ihm die Erkenntniß des sittlichen Geistes seiner Kunst gewachsen. Aus einer wilden Jugend, aus einer verbrecherischen Schrankenlosigkeit, hatte er sich zu moralischer Strenge gegen sich selbst und Andre, zu Rechtschaffenheit und ehrbarem Wandel herausgearbeitet. Durch seine rastlose Kunstthätigkeit war er besser geworden, der Athem des erhöhten Lebens, dem er sich in seinen Darstellungen hingab, hatte ihn veredelt, an der Größe der Aufgaben, die seinem Genie gestellt waren, hatte er sich erhoben. Daß die Ideen des künstlerisch Schönen und des sittlich

Rechten sich, wenn irgendwo, in derjenigen Kunst durchdringen müssen, welche sich ausschließlich mit der Darstellung des Menschen beschäftigt, das hatte er bald begriffen, und die Versittlichung, welche er selbst der Ausübung der Schauspielkunst zu danken hatte, wollte er ebenso auf seinen Stand übertragen.

Er hat dies Moment nicht bis zu der zarten Feinheit durchgefühlt, die Iffland an Tag legte, er hat mehr die eigentlichen Bürgertugenden, welche der Schauspielerberuf zum Gedeihen seines theatralischen Staates bedarf, zu pflanzen gesucht. Ihm war feste Ordnung, strenge Gesetzlichkeit und Pflichttreue Alles, während Iffland seinen Stand schon über das Gesetz hinaus zu einer schönen sittlichen Freiheit zu erheben versuchte. Indeß war das, was Schröder in seiner Schauspielererziehung gewollt und geleistet, durchaus nachahmungswerth. Seine künstlerische Leitung entband viel mehr die Kräfte zu freier Bewegung, als daß sie dieselben durch Dressur pedantisch beengt oder in Manier getrieben hätte, seine Sorge für die Versittlichung, namentlich der jungen Talente, war wahrhaft väterlich. Er zog sie in seinen Umgang, wenn sie irgend dessen werth waren, und wußte mit großer Sicherheit und zu gelegener Zeit auf sie zu wirken. Den Unordnungen ihrer Geldverhältnisse kam er mit wahrhaft großmüthiger Güte zu Hülfe, aber immer auf eine strenge und feste Weise, immer mit dem Bestreben: ein höheres Ehr-

gefühl, eine edle Selbstachtung anzuregen*), und er ermüdete in diesem Verfahren nicht, mit so abscheulichem Undank ihm oft auch gelohnt wurde. Dafür wurde ihm aber auch die Genugthuung, einen durchaus respektablen Stamm in den Mitgliedern seines Theaters zurückzulassen, welcher ebensowohl die von ihm erworbene bürgerliche Achtung des Standes, als die Geltung seiner Schule zu erhalten wußte.

So schied denn zugleich mit dem Jahrhundert, das die Schauspielkunst aus der tiefsten Erniedrigung erhoben hatte, der Mann, der sie in ihrem eigensten Wesen auf unübertroffene Höhe gestellt, ihren inneren unwandelbaren Gehalt ans volle Licht gekehrt hatte. Das Prinzip und die feine Ausbildung, welche er der Regieführung — diesem innern Nerven der Schauspielkunst — gegeben, konnte verdunkelt werden und in Vergessenheit gerathen, die

*) Zu den schon hier und da mitgetheilten Belegen hiervon füge ich einen Brief, der an einen jungen ausgezeichneten Schauspieler seines Theaters gerichtet war. Er schreibt: „Daß Sie seit einiger Zeit besser studiren, ist von mir nicht unbemerkt geblieben und hat mich erfreut. — Daß Sie sich nicht jeder Entsagung unterworfen haben, um aus der Dependenz der Schulden zu kommen, hat mich Ihretwegen nicht erfreut; doch vielleicht war es Ihnen nicht möglich. Ich denke Ihnen durch Zurücksendung Ihrer Verschreibung, wodurch Sie künftiges Theaterjahr vom Abzuge befreit bleiben, behülflich zu sein. Lassen Sie die Sache unter uns bleiben, und haben Sie sich in dem neuen Jahre lieb! Ihr ergebener Schroder.

Einfachheit und Gesundheit seiner Organisation bei Seite geschoben, die blutwarme Natur seiner Darstellungsweise gegen vollendetere Formen geringschätzt werden — verloren aber ist das Alles nicht und der Lauf der Dinge wird es lehren, daß die Kunst, um gesund zu leiben, immer wieder zu den Grundzügen des Vorbildes zurückkehren müsse, das Schröder uns hinterlassen.

VI.

Das Ergebniß der bisherigen Entwicklungen.

Ueberschaut man den Entwicklungsgang, den die Dramatik in der von Lessing eröffneten volksthümlichen Richtung bis zur Neige des Jahrhunderts vollendet hatte, so mag man zuerst fragen: wie weit war überhaupt die Erkenntniß von der Bedeutung und dem Werth der Schaubühne vorgerückt?

Daß man ihr den gewaltigen Eindruck auf die Geister und Gemüther willig zustand, daß man das Element der Volksveredlung in ihr nicht mehr negirte, bewies thatsächlich die Errichtung so vieler Hof- und Nationaltheater. Die Ideen aber, welche seit Lessing's, Sulzer's und andrer bedeutenden Stimmen Vertheidigung der Bühne, sich über diesen Gegenstand entwickelt hatten,

findet man am vollständigsten in Schiller's Aufsatz ausgesprochen: „Die Schaubühne, als eine moralische Anstalt betrachtet.“ Er hatte sie 1784 zum Vortrag in der Mannheimer deutschen Gesellschaft geschrieben*).

Der Inhalt dieser Schrift ist zu wichtig, als daß er nicht im Auszuge hier Platz finden müßte.

Nachdem Schiller im Eingange die Unzulänglichkeit der Gesetzeskraft für Versittlichung des Volkes, auch die Verwandtschaft der Schauspielkunst mit der Religion nachgewiesen hat, fährt er fort: „Welche Verstärkung für Religion und Gesetze, wenn sie mit der Schaubühne in Bund treten, wo Anschauung lebendige Gegenwart ist, wo Laster und Tugend, Glückseligkeit und Elend, Thorheit und Weisheit in tausend Gemälden faßlich und wahr an dem Menschen vorübergehn, wo die Vorsehung ihre Räthsel auflöst, ihre Knoten vor seinen Augen entwickelt, wo das menschliche Herz, auf den Foltern der Leidenschaft, seine leisesten Regungen beichtet, alle Larven fallen, alle Schminke verfliegt und die Wahrheit, unbestechlich wie Rhadamantus Gericht hält.

Die Gerichtsbarkeit der Bühne fängt an, wo das Gebiet der weltlichen Gesetze sich endigt. — Das ganze Reich der Phantasie und Geschichte, Vergangenheit und

*) Man knüpfe diese Mittheilung an das, was über diesen Gegenstand im I. B. S. 373—385 und II. B. S. 314—316 vorgekommen ist.

Zukunft stehen ihrem Wink zu Gebot. — Aber hier unterstützt sie die weltliche Gerechtigkeit nur, ihr ist noch ein weiteres Feld geöffnet. Nicht nur die Laster, die jene ungestraft duldet, straft sie; auch die Tugenden, wovon jene schweigt, werden von der Bühne empfohlen. Hier begleitet sie die Weisheit und die Religion. Aus dieser reinen Quelle schöpft sie ihre Lehren und Muster und kleidet die strenge Pflicht in ein reizendes lockendes Gewand. Mit welch herrlichen Empfindungen, Entschlüssen, Leidenschaften schwellt sie unsre Seele, welche göttliche Ideale stellt sie uns zur Nacheiferung auf!

Aber der Wirkungskreis der Bühne dehnt sich noch weiter aus. Das Glück der Gesellschaft wird eben so sehr durch Thorheit, als durch Verbrechen und Laster gestört. — Ich kenne nur ein Geheimniß, den Menschen vor Verschlimmerung zu bewahren, und dieses ist: sein Herz gegen Schwächen zu schützen. Einen großen Theil dieser Wirkung können wir von der Schaubühne erwarten. Sie ist es, die der großen Klasse der Thoren den Spiegel vorhält und die tausendfachen Formen derselben mit heilsamem Spott beschämt; und dieser verwundet den Stolz des Menschen empfindlicher, als Verabscheuung sein Gewissen foltert. Gesetz und Gewissen schützen uns oft vor Verbrechen und Lastern, Lächerlichkeiten zu erkennen verlangt einen eignen feineren Sinn, den wir nirgends mehr als vor dem Schauplatze üben. — Unsre Vergehungen vertragen einen Aufseher und Richter,

unsre Unarten kaum einen Zeugen. Die Schaubühne allein kann unsre Schwächen belachen, weil sie unsrer Empfindlichkeit schont und den schuldigen Thoren nicht wissen will. Ohne roth zu werden, sehen wir unsrer Larve aus ihrem Spiegel fallen und danken ins Geheim für die sanfte Ermahnung.

Aber ihr großer Wirkungskreis ist noch lange nicht geendigt. Die Schaubühne ist mehr als jede andre öffentliche Anstalt des Staates eine Schule der praktischen Weisheit, ein Wegweiser durch das bürgerliche Leben, ein unfehlbarer Schlüssel zu den geheimsten Zugängen der menschlichen Seele. — Und wenn wir die unmittelbar bessernde Wirkung einschränken, wenn wir so ungerecht sein wollen, sie ganz aufzuheben, wie unendlich viel bleibt noch von ihrem Einflusse zurück! Wenn sie die Summe der Laster weder tilgt noch vermindert, hat sie uns nicht mit denselben bekannt gemacht? — Hat sie uns nicht das Geheimniß verrathen, die Thoren ausfindig und unschädlich zu machen?

Nicht blos auf Menschen und Menschencharakter, auch auf Schicksale macht uns die Schaubühne aufmerksam und lehrt uns die große Kunst, sie zu ertragen. — Sie lehrt uns auch gerechter gegen den Unglücklichen sein und nachsichtsvoll über ihn richten. Denn nur wenn wir die Tiefe seiner Bedrängnisse messen, dürfen wir das Urtheil über ihn aussprechen. Die Bühne macht den

Menschen mit dem Menschen bekannt und deckt das geheime Räderwerk auf, nach welchem er handelt.

Eine merkwürdige Klasse von Menschen hat Ursache, dankbarer als alle übrigen gegen die Bühne zu sein. Die Großen der Welt hören hier nur, was sie nie oder selten hören, Wahrheit; was sie nie oder selten sehen, sehen sie hier: den Menschen.

Die Schaubühne ist der gemeinschaftliche Kanal, in welchen von dem denkenden, besseren Theile des Volks das Licht der Weisheit herunterströmt, und von da aus in milderen Strahlen durch den ganzen Staat sich verbreitet. — Sie kann den größten Einfluß auf den Nationalgeist äußern. Nationalgeist nenne ich die Aehnlichkeit und Uebereinstimmung der Meinungen und Neigungen eines Volkes bei Gegenständen, worüber ein anderes anders meint und empfindet. Nur der Schaubühne ist es möglich, diese Uebereinstimmung in einem hohen Grade zu bewirken, weil sie das ganze Gebiet des menschlichen Wissens durchwandert, alle Situationen des Lebens erschöpft und in alle Winkel des Herzens hinunter leuchtet; weil sie alle Stände und Klassen in sich vereinigt und den gebahntesten Weg zum Verstande und zum Herzen hat. Wenn in allen unsern Stücken ein Hauptzug herrschte, wenn unsre Dichter unter sich einig werden und einen festen Bund zu diesem Endzweck errichten wollten, wenn strenge Auswahl ihre Arbeiten leitete, ihre Pinsel nur Volksgegenständen sich weihten,

mit einem Worte, wenn wir es erlebten, eine wirkliche Nationalbühne zu haben, so würden wir auch eine Nation. Was kettete Griechenland so fest aneinander? Was zog das Volk so unwiderstehlich nach seiner Bühne? Nichts andres als der vaterländische Inhalt der Stücke, der griechische Geist, das große überwältigende Interesse des Staates, der bessern Menschheit, das in denselben athmete. —

Und dann endlich, welch ein Triumph für dich, Natur! wenn Menschen aus allen Kreisen und Ständen, vor der Schaubühne, abgeworfen jede Fessel der Künstelei und der Mode, herausgerissen aus jedem Drange des Schicksals durch eine allwebende Sympathie verbrüdert, in ein Geschlecht wieder aufgelöst, ihrer selbst und der Welt vergessen und ihrem himmlischen Ursprung sich nähern. Jeder Einzelne genießt die Entzückung Aller, die verstärkt und verschönert aus hundert Augen auf ihn zurückfallen, und seine Brust giebt jetzt nur einer Empfindung Raum, es ist diese: ein Mensch zu sein."

Man hat Schillern vielfach vorgeworfen, daß in diesem Aufsatze die Begeisterung für seinen Gegenstand ihn zu weit geführt habe. In der That will er, bei mancher Ueberspannung des unumstößlich Richtigen in seiner Darlegung, auch nicht nur — wie es Lessing schon gethan — der Bühne einen Einfluß auf Gesetzgebung, Regierungsansicht und Erziehung vindiciren, sondern

selbst auf Industrie und Erfindungsgeist. Das ist freilich zu weit getrieben; auch hat er in seinen späteren philosophischen Schriften die Idee der Sittlichkeit der Kunst viel tiefer verfaßt, gewiß aber ist, daß er in diesem Aufsatze Alles, was in der populären Richtung dieser Epoche Begeisterndes lag, auf das vollkommenste ausgesprochen hat, und daß eine Bühne, die wahrhaft volksthümlich sein will, sich von dem Wesentlichen dieser Anschauungen niemals wird entfernen dürfen.

Erwähnenswerthe Angriffe erfuhr auch in diesen letzten Jahrzehnten des Jahrhunderts die Moralität der Bühne nicht, obschon der Zustand der Bildung wie der Moralität im Schauspielerstande sich noch wenig verändert hatte. Das Prinzip der Veredelung, zu welchem Iffland in seinen Fragmenten sich bekannt*), konnte sich nicht rühmen, schon große Eroberungen gemacht zu haben.

Freilich waren auch immer noch keine Einrichtungen getroffen, um den Stand im Allgemeinen zu erheben. Die versuchten Pflanzschulen waren schnell wieder in Verfall gekommen, man ließ nicht ab, aufs Neue danach zu rufen, die Nothwendigkeit von Bildungsanstalten wurde fort und fort dargethan, obschon damals der Einfluß der künstlerischen Directoren, die Geltung der herrschenden Schule sie zum Theil ersetzte, auch der Naturalismus der

*) S. Seite 26.

Schauspieler weniger auffallend hervortrat, weil die ganze Kunstrichtung eine naturalistische war. War hierdurch für die Fachbildung einigermaßen gesorgt, so mußte doch der eigentliche, tiefer greifende Zusammenhang des Standes mit der allgemeinen Culturbewegung immer noch vermißt werden, so lange der Staat die Schauspielkunst mit so gänzlicher Gleichgültigkeit betrachtete und sie in allen ihren Wirkungen nach Willkür gewähren ließ, so lange er von den Schauspielern weder Bildung, noch von den Bühnen irgend eine bestimmte Richtung forderte, welche ihre Wirkungen mit dem Bildungsstreben der Gesellschaft in Uebereinstimmung setzen konnte.

Die Theaterconcessionen wurden fort und fort mit der größten Achtlosigkeit ertheilt, höchstens die Zahlungsfähigkeit eines Directors in Betracht gezogen, niemals seine künstlerische und Gesinnungstüchtigkeit. Eine polizeiliche Censur der aufzuführenden Stücke war das Höchste, womit die bürgerlichen Autoritäten sich bemühten, und diese wurden meistentheils nach den allerkleinlichsten und engsten Ansichten geübt. Selbst die Oberaufsicht der Hof- und Nationaltheater sprach das Prinzipielle in ihrer Thätigkeit nur in der Censur, also blos negativ aus. Am auffallendsten äußerte sie sich in Wien, München und Dresden, und die Maxime: daß das Theater kein übles Beispiel geben solle, erzeugte nicht nur die kleinlichste Mäkelei, sondern führte sogar förmliche Absurditäten herbei. Es wurden, um jeder Hofrücksicht

zu genügen, Veränderungen in Ausdrücken und Beziehungen der Stücke vorgenommen, wodurch Sinn und Bedeutung derselben total vernichtet oder verkehrt wurden. In Wien trieb man das Spürsystem nach Bedenklichkeiten so weit, daß im J. 1795 Herr von Braun eine Verordnung ergehen ließ: worin „um das Theater, diese Schule der guten Sitten, der Jugend und des Patriotismus, von Allem zu reinigen, was auch nur von weitem unanständig, anstößig und den jetzigen Zeitläufen nicht angemessen", die sämmtlichen Schauspieler aufgefordert wurden: „bei diesem patriotischen und ehrenvollen Geschäfte mitzuwirken", und zwar dergestalt, daß jeder Einzelne „bei eigner Verantwortung solche Stellen in den Rollen, die seine eigne Klugheit für bedenklich erkenne, dem Inspicienten anzeigen und die Abänderung auf der Stelle mit ihm verabreden solle." So war also Alles, Director, Inspicientenausschuß und sämmtliche Schauspieler fortwährend auf der Jagd nach censurrechten Stellen, und es läßt sich denken, wie „harmlos" diese dreifach durchgesiebten Stücke endlich geworden sein müssen.

Andern Orts wurde die Anständigkeit der Bühne in das Verbot alles Umarmens und Küssens der handelnden Personen gesetzt, während die laxeste Moral in den Stücken nicht anstößig erschien. Geistliche durften auf der Bühne nicht erscheinen, es durfte nicht gebetet, selbst

das Wort „beten“ nicht ausgesprochen werden*), ebenso-wenig irgend ein heiliger Name. Anstatt „Gott“ mußte „Himmel“ gesagt werden u. s. w., selbst Orgel-musik war dem Theater verboten. Entweihung schien demnach die Luft der Bühne zu bringen, die sonst für die Trägerin des Heiligen gegolten. In welchen mora-lischen Widerspruch man sich durch solche Censur mit dem täglichen Besuch des Theaters setzte, wurde nicht em-pfunden.

Daß von den katholischen Höfen noch vor wenigen Jahrzehnten die Darstellung alles Heiligen auf den Jesuitentheatern begünstigt worden, leitet uns ganz ein-fach zu dem Schlusse, daß der Unterschied der Persönlich-keiten der Darsteller auf diesen verschiedenen Theatern, auch der Hauptgrund zu dieser so ganz verschiedenen Beurtheilung gewesen sei. Der Schauspielerstand hatte sich noch nicht wieder in das Verhältniß zu den Forde-rungen seiner Zeit gesetzt, in welchem er vor hundert Jahren war, als die theologischen Fakultäten von der Bühne vornehmlich Darstellung heiliger Gegenstände verlangten**).

---

*) Körner erzählt, daß in Dresden der Hamlet anstatt: „ich meines Theils will beten gehn“, sagen mußte: „was mich be-trifft, ich will das Meinige thun.“

**) S. I. Band S. 384 u. 385.

Der sittliche und Bildungszustand der Schauspieler hatte sich im Allgemeinen seit den letzten zwanzig Jahren nicht verändert*). Immer noch ergänzten sich die Kunstgenossenschaften aus den unteren Schichten der Gesellschaft. Fast immer führte ein fehlgeschlagener Lebensweg zum Theater, fast lauter Schiffbrüchige waren es, die sich auf die Bühne retteten, ja diese konnte als eine Art Botany-Bay angesehen werden für Alle, die sich in die Regelmäßigkeit des bürgerlichen Lebens nicht finden mochten.

Eigentlich erzogen für das Theater wurden nur die Schauspielerkinder, und diese Erziehung war nichts mehr als eine frühzeitige Abrichtung zu Kinderrollen und eine allerdings heilsame Dressur in dem Handwerksmäßigen der Kunst, durch Uebung im Tanzen, Singen, Sprechen. Auf Erweckung eines höhern Sinnes ging diese Coulissenerziehung nicht hinaus und merkwürdig ist, daß sie auch im Allgemeinen nur bei weiblichen Talenten gut ausgeschlagen ist. Unter den beim Theater aufgewachsenen Schauspielern war Schröder der Einzige, der aus dem Geleise des gewohnheitsmäßig Angelernten die volle Frische selbständiger Schöpfungskraft herausrettete, der sich in ungestörtem Rapport mit der reinen Natur und ihrem immer neuen Zufluß von Kunstmotiven

---

*) S. II. Band S. 317 u. f.

zu erhalten wußte, inmitten der Coulissenusancen und der herkömmlichen Routine, worin alle übrigen, selbst die talentvollsten Schauspielersöhne, befangen geblieben sind. Sämmtliche anderen, nächst Schröder, wirklich bedeutenden Künstler, gehörten in ihrer Jugend, der Zeit, welche über das Individuelle der Naturen entscheidet, dem Theater nicht an.

Anders verhielt es sich mit den weiblichen Talenten, unter ihnen waren viele der schönsten beim Theater aufgewachsen; so die Schwestern Ackermann und Jaquet, die Frauen Unzelmann, Eunicke (Handel-Schütz), Renner, Stollmers (Sophie Schröder) u. A. Ein Umstand, der den Beweis zu führen scheint, daß das männliche Talent in der Abhängigkeit verkümmert, in welcher die Elasticität des weiblichen sich noch selbständig zu erhalten vermag.

Daß die Mehrzahl der Theatermitglieder ohne Bildung sei, ließ sich zu Ende des Jahrhunderts noch immer behaupten. Es gab namhafte Schauspielerinnen, welche ihre Rolle nicht selbst lesen konnten, von der Kunst des Schreibens unter ihnen geben zahlreiche Schauspielerbriefe, welche in Streitsachen zur Oeffentlichkeit gelangten, die allerbeschämendsten Zeugnisse. Noch immer erhielt die Leichtigkeit: sich durch bloße Naturgaben und angeeignete Fertigkeit beim Theater schon eine große Geltung und Einnahme zu verschaffen, den allgemeinen Widerwillen gegen alles Bildungs-

streben, während die einzelnen künstlerischen Größen hingegen enorme Arbeit zu ihrer und ihrer Kunst Vervollkommnung aufwandten.

Auffallend ist es bei alle dem, daß in dieser ersten Hälfte der modernen Theatergeschichte, unter den Schauspielern so viel mehr und so viel bedeutendere dramatische Schriftsteller aufgetreten sind, als dies in der zweiten Geschichtshälfte der Fall ist. Haben sich also, trotz der im Allgemeinen größeren Unbildung des Standes, dennoch mehr einzelne fähige und erfindungsreiche Köpfe darin befunden *)?

Das Verhältniß der Schauspieler zur bürgerlichen Gesellschaft hatte sich noch wenig geändert, die Ursachen davon blieben die alten. In die engeren Kreise des Umgangslebens gelangten sie noch keinesweges, zu größeren, halböffentlichen Zirkeln dagegen, zu Ressourcengesellschaften u. dergl. wurden sie allmählig gezogen, um

*) Die namhaftesten Dichter unter den Schauspielern mogen einmal hier nebeneinander stehen: Wezel und Ludovici, die Staatsactionenschreiber; Frau Neuber, Krüger, Martini, Uhlich, Koch, Eckhof, Frau Hensel aus der französischen Epoche. Stranitzky, Weiskern, Brenner, Huber, Kurz aus der Burleskenzeit, und aus der letzten, nationalen Periode: Weidmann, Müller, die Bruder Stephanie, Brandes, Plümicke, Großmann, Müller, Schroder, Beil, Iffland, Beck, Reinhardt, Steigenteich, Ziegler, Spieß, Hagemann, Aresto, Vogel, Hagemeister, Schikaneder, Sophie Albrecht und Frau von Weißenthurn.

durch ihre Talente zur allgemeinen Unterhaltung beizutragen. Witzige Köpfe, wie Borchers, waren in Männergesellschaften gesucht, andre bildeten sich zu Anekdotenerzählern, oder trieben allerlei belustigende Künste, wußten Menschen und Thieren, oder das Geräusch von Hobel und Säge oder dergleichen nachzuahmen, machten Taschenspielerstückchen, verstanden Weingläser zu verschlucken, worin Ackermann excellirte, u. s. w.; kurz der Stand fing an, sich durch die Kunststücke, welche bei den ältesten Banden mit dem Comödienspielen verbunden gewesen waren, durch den letzten Rückstand des Gauklerwesens in die Gesellschaft einzustehlen. Glänzende und berühmte Talente wurden auch wohl zur Ausschmückung der vornehmen Cirkel herbeigezogen, aber auch da hatten sie ihren Zutritt durch Productionen zu bezahlen. Selbst Iffland, der feingebildete Kopf, dessen Unterhaltung und Benehmen ihn mit allen Sommitäten der Gesellschaft gleichstellte, fühlte doch sehr deutlich und sehr schmerzlich, daß er sich — und damit die Repräsentation seines Standes — in den höheren Kreisen nur halten konnte, indem er sich durch Anekdoten und komische Geschichtchen zu einem sogenannten angenehmen Gesellschafter machte.

In Hinsicht auf sein sittliches Verhalten hatte der Schauspielerstand im Ganzen noch wenig Anstrengungen gemacht, um die öffentliche Achtung zu gewinnen. Es ist eine unvertilgbare Eigenheit dieses Berufes, daß er durch die gewaltige Nervenaufregung, welche er erfordert,

auch eine auf's Aeußerste gesteigerte Reizbarkeit der ganzen Natur hervorbringt. Richtet sich diese nicht in lebhafter Begeisterung auf edle Zwecke, so wird sie natürlich nur dazu wirken, alle Schwächen und Leidenschaften ungewöhnlich zu steigern, und in diesem Betracht wird man Rousseau Recht geben müssen, wenn er behauptet: „Die Schauspieler müssen tugendhafter sein als andre Menschen, wenn sie nicht verderbter sein sollen.“

Da bis jetzt nun, trotz aller Verbesserungen, welche das Theater erfahren hatte, die Stellung des Schauspielers noch keineswegs der Art war, um eine allgemeine Standesbegeisterung von ihm erwarten zu können, so blieb die edlere Richtung auf seine höhere Bestimmung nur in Einzelnen erkennbar, während im Ganzen dies wilde Völkchen seiner Aufgeregtheit die Zügel schießen ließ. Alle Schooßsünden jener sittenlosen Zeit pflegten sich daher auf das Ueppigste im Schauspielerstande, machten ihn auch hierin zum Spiegel des Lebens, und setzten ihn, bei der Oeffentlichkeit seiner Stellung, dem Einfluß, welchen die Persönlichkeit nothwendig auf seine Berufsthätigkeit ausüben muß, viel größerer Aufmerksamkeit und viel lebhafterer Verdammung aus, als jeden Andern.

Die Trunksucht war damals unter den Männern aller Stände zu Haus, daß aber Schauspieler so oft in trunkenem Zustande auf der Bühne erschienen, daß darauf sogar Theaterstrafen gesetzt wurden, das pflegte die allgemeine Annahme: alle Schauspieler

seien Trunkenbolde, und wer nur einige Unsicherheit in seiner Rolle zeigte, setzte sich sogleich dem Verdachte aus: es rühre von Betrunkenheit her.

Die Spielwuth verwüstete alle Verhältnisse der damaligen Gesellschaft, selbst die Frauen waren davon ergriffen, und Männer von solcher Geisteshöhe wie Lessing, ihr ganz unterthan; was Wunder, daß unter den Schauspielern Beispiele wahrer Besessenheit vom Dämon des Spieles anzutreffen waren? Beil war eins derselben. Als Schröder zum zweiten Male Mannheim besuchte, fand er ihn im Bette, in Verlegenheit aufzustehen, weil er alle seine Kleider verspielt hatte*). Borchers setzte in Hamburg in einer wilden Nacht zuletzt seine hübsche Frau auf die Karte. Er verlor sie, zahlte auch als ein ehrlicher Spieler, indem er dem Gewinner den Platz räumte und des nächsten Tages durchging, Frau und Kind, seine Schulden und seine Theaterverpflichtungen im Stich lassend.

Daß zu jener Zeit der galanten Abentheuer und der allgemeinen geschlechtlichen Ausschweifungen, am Theater

---

*) Schröder löste sie aus und ließ sie des nächsten Morgens vor sein Bett legen, sich an der drolligen Verwunderung weidend, mit welcher der geniale Humorist jedes bekannte Stück begrüßte, sich den Kopf zerbrach: wer ihm das angethan habe und endlich mit Lessing's Worten: „ein unbekannter Freund ist auch ein Freund", seinem Bettgefängnisse entsprang.

Zucht und Keuschheit nicht zu suchen war, ist sehr begreiflich. Unter den verbuhlten Weibern waren die Schauspielerinnen nicht die letzten. Daß man in Berlin einmal d'Alemberts Rath befolgte und eine Geldprämie aussetzte für die Dame, welche ein Jahr lang unbescholten leben würde, bezeugt den empörenden Zustand hinlänglich, der gerade vorzugsweise dort herrschte, es bedurfte dazu nicht noch der frechen Aeußerung, mit welcher eine der ersten Schauspielerinnen diese Belohnung der Enthaltsamkeit gegen den Vortheil ihrer Gefälligkeit abwog. Außerdem schlug diese Procedur zum Hohne ihrer selbst aus, denn das einzige junge Mädchen, dem der Preis zuerkannt werden konnte, kam wenige Monate danach in die Wochen.

Rechnet man zu diesen Zuständen die vielen schlechten und getrennten Ehen, die unordentlichen Haushaltungen, das gänzliche Hinaussetzen über alle gesetzlichen und rechtlichen Verpflichtungen, das so viele Theatermitglieder, durch ungescheute Contractbrüche und landesläuferisches Durchgehen, für eines ihrer Standesprärogative, als die Gebühr künstlerischer Freiheit in Anspruch nahmen, die anstößigen Coulissenzwistigkeiten, die nicht selten in Prügeleien ausarteten — so darf der Verruf nicht befremden, dem der Stand noch immer unterlag. Ein jeder Schauspieler mußte sich zunächst für einen ungebildeten Taugenichts, eine jede Schauspielerin für eine leichte Beute betrachten lassen, bis sie sich

anders ausgewiesen, und für die im Stillen merklich wachsende Zahl gewissenhafter Künstler, rechtschaffener und getreuer Menschen beim Theater, war ihre bürgerliche Stellung noch immer ein fortgesetztes Martyrium.

Sieht man sich nun nach den Hülfsmitteln um, welche der Schauspielkunst noch übrig blieben, um sich aus diesem Zustande zu erheben, so verfällt man natürlich auch auf die Frage: was hatte denn die Kritik auf die intellectuelle, künstlerische und dadurch auch auf die sittliche Bildung der Schauspieler gewirkt? Seit 1755 hatte sie sich selbständig aufgemacht, anfangs in eignen Broschüren, die sehr bald zu Streit-, Schmäh- und Schandschriften, sogenannten Scharteken, wurden, welche bei allen auffallenden Theatervorgängen eine große Rolle spielten. Mit Lessing's Dramaturgie war der Theaterkritik plötzlich das vollkommenste Muster und damit auch allgemeiner Respekt erworben. Nun wurden Zeitschriften gestiftet, die zum größten Theil dem Theater gewidmet waren, und in denen erstaunlich viel zu finden ist, was der Schauspielkunst hätte ersprießlich sein können, wenn es ihr in andrer Weise und auf dem Wege der künstlerischen Praxis hätte zugänglich gemacht werden können. Auch in abgesonderten Werken suchte die Gelehrtenwelt der Kunst zu Hülfe zu kommen, man zählt schon bis zu Ende des Jahrhunderts eine Menge von Büchern über Deklamation, körperliche Beredsamkeit u. s. w. Unter ihnen erwarb sich „Engel's Ideen zu

einer Mimik" vorzügliche Geltung. Aber von allen diesen wohlgemeinten Bemühungen läßt sich ebensowenig ein unmittelbarer Einfluß auf die Schauspielkunst nachweisen, als die andern Künste, Malerei, Seulptur, Musik ihn jemals von der Kritik direct erfahren haben.

Der Künstler hat einen natürlichen Widerwillen vor wissenschaftlichen Standpunkten, weil er von ganz entgegengesetzter Seite, von der der lebendig sinnlichen Anschauung aus an sein Werk geht und selten nur die Stärke hat, dem anatomischen Messer des Gelehrten zuzusehen, der ihm die vollendete Gestalt seiner Kunst zergliedert, um ihm begreiflich zu machen, wofür er sich enthusiasmirt. Es bedurfte also der herrschenden Abgeneigtheit: sich ernstlich zu beschäftigen, unter den Schauspielern kaum, um Bücheruntersuchungen über ihre Kunst nur Wenigen zugänglich zu machen. Es ist dies unter allen Künstlern nicht anders, alle kunstphilosophischen Werke über Malerei, Seulptur, Musik, sind nirgends weniger bekannt, als unter Malern, Bildhauern und Musikern.

Daß die Art und Weise, in welcher die Theaterkritik geübt wurde, ihre Einflußlosigkeit mitverschuldete, schildert uns Iffland in seinen Fragmenten sehr anschaulich. Er sagt: „Noch ist die Schauspielkunst mehr geliebt als geachtet, daher giebt es Wenige, welche genug gründliches Studium auf diese Kunst gewendet hätten,

um etwas Zuverlässiges darüber zu sagen. Diejenigen, welche sich als competente Richter aufwerfen, wie schreiben sie über uns? Man spricht nicht über uns, sondern zu uns, oft sogar — es thut mir leid, auch an den guten Beurtheilern das bemerken zu müssen — oft gar zu uns herab. Geschieht das aus dem Gefühl der Ueberlegenheit des Richters? Ist er seiner Untrüglichkeit so gewiß? Wohl, so mögen uns seine Gründe diese Ueberlegenheit fühlen lassen, nicht seine Sprache. Was dieser Ton nutzt, das begreife ich nicht, desto mehr was er schadet. Erbittern muß er den Künstler. Bitterkeit aber vertilgt alle Empfänglichkeit selbst für gutgemeinte und gut gesagte Wahrheiten. Sollte man nicht jedem Werke, worauf Zeit, Fleiß, Kenntniß und Kraft verwendet worden, Achtung schuldig sein? — Die mehrsten Beurtheilungen der Schauspieler beweisen, daß man mehrentheils ohne gründliche Sachkenntniß vor uns hintritt.

Oft sind solche Kritiken in einem brillanten Style geschrieben, falsche Anmaßungen von Unparteilichkeit und Wahrheitsliebe prangen in artigen Figuren neben jeder Versündigung des Richters: dann ist der Schaden des Schauspielers unersetzlich.

Auf die schiefe Rezension eines Buches läßt sich antworten. Allenfalls hat der Leser das corpus delicti vor sich liegen. Aber auf eine schiefe Beurtheilung von

Rollen, was läßt sich da sagen? Sie sind gespielt. Das Lachen, das sie belohnte, ist vergessen, vertrocknet die Thräne, die dem Schauspieler floß, nicht Stein, nicht Leinwand erhalten ihr Andenken, ihr Werk kann nicht für sie reden. Jede Beleidigung, die ihnen geschieht, ist nur einem wehrlosen Mädchen angethan, denn würde man sich nicht bei jeder Vertheidigung dem Spotte aussetzen: Marion pleure, Marion crie, Marion veut qu'on la marie! – Der Rezensent sollte Mittelsperson sein zwischen dem Publikum und der Bühne, sollte schiefe Richtungen unter beiden zu verhüten suchen. — Das ist ein Geschäft! — Wenn man sich aber blos mit der unterhaltenden Seite dieses Geschäftes befaßt, mit Gnadenbezeugungen und Strafen, mit Heben und Fallenlassen, so fällt die gute Absicht, sogar der Schein davon weg. Man erzeugt Erbitterung. Denn kein vernünftiger Mensch wird sich durch unbewiesene Machtsprüche sagen lassen: all dein Fleiß war schief gerichtet.

Was muß den Mann, der über seine Kunst dachte, mehr kränken, als wenn man ihm über das A B C derselben Aphorismen als Wegpfähle hinsetzt? — Ich frage noch einmal: wird dieser Ton den Künstler bessern können? ehrt er die Person des Kritikers?"

Aus diesem Verhältniß, in welchem schon damals Künstler und Kritiker standen, konnte nicht viel Ersprießliches hervorgehen. Die letzteren haben es zu selten verstanden, den einzig richtigen und würdigen Stand-

punkt einzunehmen, den Lessing gefunden, nämlich: die Kritik um ihrer selbst willen zu üben, als eine Gymnastik der freien Urtheilskraft, zur Berichtigung der Erkenntniß des Schönen, und dadurch mittelbar zu belehren, ohne direct meistern zu wollen. Freilich aber, da das Theater noch immer keine andre Stellung einnahm, als die einer Anstalt zum Vergnügen und zur Unterhaltung, so wollte das Publikum auch durch die Theaterkritiken lediglich unterhalten sein, die scandalöse Krittelei war ihm immer willkommener als eine tiefergreifende Kritik, und alle ernstgemeinten Zeitschriften über die Bühne hatten das Schicksal von Lessing's Dramaturgie: sie erlebten das zweite Jahr nicht.

Also auch der Kritik hatte die Schauspielkunst nichts zu danken, und man kann als die eigentlichen Faktoren ihres Fortschritts nur ihre Organisation und Leitung betrachten, — über welche der historische Hergang bereits belehrt hat — und den Einfluß der dramatischen Literatur, der hier noch eine genauere Erwägung verdient.

Wie alle Kunstentwicklung sich nicht auf einer graden und endlosen Bahn, sondern in einem Kreislauf bestimmter Phasen fortbewegt, welche bei ihrem Wiedererscheinen, ungeachtet ihrer erlangten höheren Ausbildung, sich doch deutlich als die alten erkennen lassen, so zeigt der Punkt, auf dem die Dramatik zu Ende des

achtzehnten Jahrhunderts angelangt war, die auffallendste Aehnlichkeit mit dem zu Ende des siebzehnten.

Schon als die Resultate der Sturm= und Drang=periode, die Ritter= und historischen Spektakelstücke sich auf dem Repertoir heimisch machten und eine unbändige und rohe Darstellungsweise herbeiführten, mußte uns die Aehnlichkeit der Gattung mit den alten englischen Comödien und der Haupt= und Staatsaction, sowie der englischen Manier der Schauspieler auffallen*). Daß in Mitten dieses Tumultes das bürgerliche Drama zu einfacher Menschendarstellung anhielt, erinnert ganz an den damaligen Einfluß Moliere's. Und ebenso, wie damals die steigende Verwilderung und Plattheit ein Verlangen nach edleren Gestalten, erhabenern Gegenständen und rhythmischen Formen hervorrief, so geschah es jetzt. Die segensreiche Natürlichkeitsrichtung hatte sich übergipfelt und setzte sich jetzt selbst herab; dieselben Forderungen der Gebildeten, welche damals für die Adoption der französischen Schule entschieden, führten jetzt die ideale Epoche unsrer Kunst herbei.

Aber auch denselben Vorzug hatte die verwilderte Kunst zu Ende des siebzehnten Jahrhunderts, den wir bei der jetzigen, abgestanden gewordenen Periode anerkennen müssen: den Vorzug der gesunden, natürlichen Volksthümlichkeit.

*) S. Seite 35.

Welche Literatur hat wohl eine dramatische Gattung von mehr nationaler Eigenthümlichkeit aufzuweisen, als unser Ritterstück es ist? So ganz auf dem historischen Boden erwachsen, wie kein andres Land ihn hat, in seinen Charakteren so individuell deutsch, daß ihre Verpflanzung auf fremden Boden unmöglich ist. Denn führen nicht fast alle diese Stücke dasselbe Thema aus, das Goethe im Götz aufgeworfen: das ächt deutsche hartnäckige Bestehen auf die eigne subjective Persönlichkeit, dem großen allgemeinen Leben gegenuber? Und war das bürgerliche Drama, das Familienstuck nicht ebenfalls, namentlich durch Iffland, ein förmliches Spiegelbild deutscher Zustände aus jener Zeit geworden?

Daß dieser von Lessing eingesetzte volksthumliche Geist unsrer Kunst sich auch in Behandlung der fremden Originale völlig eigenmächtig benahm, haben wir schon beobachtet*), ebenso, daß dies Nationalisiren der Gedichte der Schauspielkunst großen Vorschub that. Denn wenn ihr gleich noch die Aufgabe blieb, der fremdländischen Auffassung der Charaktere nachzugeben, so war ihr doch ihr wichtigstes Kunstmittel, die Sprache, in unverkümmerter Eigenheit gelassen. Keine fremdländischen Formen und Wendungen wurden ihr zugemuthet.

*) II. Band Seite 421. Es zeugen davon die Bearbeitungen von Gotter, Dyk, Bock, d'Arien, Bertuch, Schink, Weidmann, Stephanie, Beil, Beck, Schröder u. A.

selbst Shakespear mußte sich zur Weise der neuen Heimath bequemen, um sich einzubürgern, man scheute sich nicht, geschmacklos zu werden, wenn nur keine undeutsche Ausdrucksweise auf die deutsche Bühne kam. Zwanglos und natürlich, wie augenblicklich gedacht und empfunden, ging das Wort vom Munde und wurde so vom Ohr des Hörers empfangen, die unmittelbare Gegenwart der dramatischen Handlung erhielt damit eine handgreifliche Lebenswärme. Dazu war es bequem, daß dadurch auch von der Sprachbildung des Schauspielers selten mehr gefordert wurde, als von dem Umgangston des täglichen Lebens, und diese bequeme Basis der Alltäglichkeit war es denn, welche sowohl Schauspieler als Publikum so lange als möglich festhielten. Auch dies erinnert an den Zustand bei Ablauf der ersten Periode, wo „die Schauspieler lieber platt und gemein, als unpopulär sein wollten“ *).

Nur das kleine hochgebildete Publikum hatte bis jetzt idealere Forderungen gestellt und von Lessing's Nathan angeregt, die Dalberg'schen Jambenversuche und Schiller's Carlos unterstützt. Alle andern Dichter dieser Periode — und das deutsche Repertoir hat zu keiner Zeit eine größere Zahl glücklicher Autoren gezählt — standen auf dem Boden der volksthümlichen Natürlichkeit; Goethe selbst hatte mit seinem Egmont ihn noch

*) I Band S. 394.

nicht verlassen, so veredelte Gestalten auch darin auftraten. Schröder, Iffland und Kotzebue, die am häufigsten wegen des prosaischen Tones des Repertoirs zur Verantwortung gezogen worden sind, unterscheiden sich hierin keineswegs von Babo, Kratter, Klinger, Meier, den Grafen Thörring und Brühl, Anton Wall, Meißner, Bretzner, Jünger, Brömel, Vulpius, den früher genannten dichtenden Schauspielern*) und von Zschokke, der 1795 mit seinem Abällino, der große Bandit, höchst erfolgreich aufgetreten war. Nur weil jene drei durch die vorzugsweise Beliebtheit und Menge ihrer Stücke das Repertoir bis ins neue Jahrhundert vornehmlich beherrscht haben, sind sie zu Repräsentanten dieser Epoche geworden, aber bei aller Familienähnlichkeit der naturalistischen Manier war ihr Einfluß doch so wesentlich verschieden, daß man einer vergleichenden Betrachtung desselben nicht ausweichen darf.

Wie alle unsre Schauspielerarbeiten gehen Schröder's und Iffland's Stücke nur darauf aus, ihre Kunst zu fördern und nicht die Literatur. Sie wollen der Menschendarstellung neue Stoffe liefern, darum ist es ihnen wesentlich um das Charakteristische, um die Wahrheit, Schärfe und Anziehungskraft der Gestalten zu thun, deshalb aber halten sie sich mit Recht bei ihren Erfindungen am liebsten in dem Kreise, der ihre Men-

---

*) Seite 208.

schenbeobachtung beherrscht; das ist das bürgerliche Leben. Iffland hat nur zu seinem Schaden versucht, ein höheres Gebiet zu betreten, in der Beschränkung aber auf das umgebende Leben konnte er, konnte Schröder der Bühne Dienste leisten, welche nicht ohne Grund epoche=machend waren. Ihre Stücke sind der bleibende Abdruck von der Spielweise der Autoren, so nehmen wir denn in Schröder's Arbeiten ganz deutlich wahr, daß er in seiner Weise, überall auf die vermittelnde Erfindungs=kraft der Darsteller gerechnet. Er giebt oft nur rohe Formen, harte Farben, dürftige Motive und setzt sich über manche Fremdheit und Anstößigkeit, über manche Unwahrscheinlichkeit der Situationen hinaus. Er for=derte von der Schauspielkunst, daß sie die Wirkungen vorbereite und verstärke, die Farben verschmelze, die Lücken mit anziehenden Details ausfülle, ihm fiel es nicht ein, es der Schauspielkunst leicht machen zu wollen. Darum haben seine Arbeiten für den Leser so gut wie gar keinen Werth und schlecht dargestellt sind sie trocken und unlebendig; keine interessanten Wendungen, keine schönen Gedanken, keine glänzend gebauten Situationen reden für sich. Darum aber waren sie zuträgliche Nah=rung für die Schauspielkunst, sie nöthigten: der unsicht=baren Spur des Meisters zwischen den Zeilen nachzu=gehen, den Stücken das Leben erst einzuhauchen, das sie athmen sollten. So wenig sie sich im Uebrigen mit Shakespear's und Lessing's Werken vergleichen dürfen,

in dieser Hinsicht sahen Schröder's Arbeiten ihnen ähnlich, sie wiesen die Darsteller auf selbständige Schöpfungskraft an.

Iffland's Stücke, in ihren abgerundeten Charakteren, sorgfältig abgewognen und leisen Uebergängen, in ihrer ausführlichen Zeichnung emsig gesammelter Züge, fein und graziös wie des Autors Spiel, hatten schon etwas Bequemeres, Behaglicheres für den Darsteller, wir besitzen auch in ihnen fort und fort einen förmlichen Commentar der Iffland'schen Spielweise, so daß sie sich länger in ihrer Eigenheit auf der Bühne halten konnten, als Schröder's Arbeiten, die bis auf wenige, zugleich mit der lebendigen Tradition seiner Darstellungsweise, sich vom Repertoir verloren haben.

Die Ausführlichkeit der Iffland'schen Zeichnungen hat etwas Belehrendes. Die Eigenschaft aller Schauspielergedichte, von Shakespear und Moliere an: dem Darsteller schon völlig durchgespielte Rollen darzubieten, besaßen die Iffland'schen im auffallendsten Maaße; der Schauspieler kam darin bequem, wie in ausgetretenen Schuhen zu stehen. Nur die feinen Details, welche ihm abgefordert wurden, gaben ihm Aufgaben neuer Art und — was hierbei das Wichtigste war — sie führten ihn immer zu dem Quell der Natur und der Wahrheitstreue zurück.

Dies ist der Punkt, in welchem sich Iffland entschieden von Kotzebue trennt, mit dem er so lange zusammen-

gestanden, aber nur mit Unrecht in ein Urtheil mit ihm zusammengefaßt worden ist.

Kotzebue mag ein gewisses Verdienst um die dramatische Literatur haben, indem er sie, durch Uebertragung der rascheren und pikanteren Bewegung des französischen Theaters, zu größerer Rührigkeit getrieben, auch eine Gewandtheit und Eleganz eingeführt, welche das Repertoir von einer gewissen rohen und zopfigen Art von Stücken reinigen mußte. Weiße, Brandes, Stephanie u. A. verschwanden vor ihm. Auch hat Kotzebue das Theaterpublikum vergrößert, denn er hat es viel mehr als Schröder und Iffland angezogen und unterhalten, also den Theaterkassen großen Vortheil verschafft. Dies Alles soll ihm willig zugestanden werden, aber ebenso gewiß ist es auch, daß er der Schauspielkunst selbst entschiedenen und weithin dauernden Nachtheil gebracht hat.

Bei allem Anschein einer reichen Charakteristik — denn seine Stücke wimmeln von den buntesten Gestalten — hat er die hohlsten und gehaltlosesten Figuren geschaffen. Aber durch viel geschicktere Combinationen der Handlung, durch viel anziehendere Situationen, als Schröder und Iffland boten, durch eine Sprache, welche das oberflächliche Gefühl der Menge leicht bewegte, durch raschen Witz und eine Satyre, welche jede Tagesbegebenheiten ausbeutete, hat er seine unbedeutenden Charaktere in so glänzendes Licht gestellt, daß dadurch auch der

Unbedeutendheit der Darstellung, der leeren Bühnenfertigkeit und Comödianterei Thür und Thor geöffnet werden mußte.

In seinen Schau= und Trauerspielen sind Tugend und Laster so grell und so einseitig aufgetragen, daß das große Publikum über seine Sympathien keinen Augenblick in Zweifel sein kann, die Darsteller brauchten die Rollen dieser Stücke nur wie das dazu gehörige Costüm anzulegen, um ihres Effektes gewiß zu sein. Reichte es nicht vollkommen hin in Octavia, Bayard, Schutzgeist, Johanna von Montfaucon u. s. w. gut memorirt zu haben, um bei einigem Naturell und Bühnensicherheit im Beifall der Massen Triumphe zu feiern? Selbst seinen Gestalten des Lustspiels — wofür er im Uebrigen ein eminentes Talent besaß — mangelt die eigentliche lebendige Natur. Es sind Personificirungen einzelner Eigenschaften, in denen dann der ganze Mensch untergeht, oder der Charakter besteht auch wohl nur in einer wiederkehrenden Redensart oder einer Angewöhnung, und so thut ihm der Schauspieler mit irgend einer Eigenheit: einer verstellten Stimme, einer stehenden Grimasse, einem komischen Anzuge, einem lächerlichen Zopfe oder dergleichen volle Genüge. Denn der Autor sorgt mit der größten Geschicklichkeit dafür, daß dieser e i n e Effekt — wie der Trumpf im Kartenspiele — sich nur zu melden braucht, um seine Sensation zu machen. Natürlich fingen die Schauspieler bald an, sich in diesen

leichten Erfolgen behaglich zu pflegen und die mühsame, detaillirte Charakteristik an den Nagel zu hängen; ja selbstgefällig schrieben sie bald das Amüsement des Publikums auf eigne Rechnung, das doch nur der reichen Erfindungskraft, der geschickten Combination und Ausführung des Autors zu danken war. Die unwürdige Maxime riß ein: sich blos durch sogenannte dankbare Rollen, die sich von selbst spielen, einen wohlfeilen Ruf zu verschaffen, nicht durch die Wahrheit und den Geist der Darstellung.

Daß Schröder's Stücke mit solchem erschlaffenden Einflusse nichts gemein hatten, habe ich schon angegeben, aber auch Iffland, so sorgfältig er dem Schauspieler die Ausführung der Rolle zurecht gelegt, wie anders wirkte er auf seinen Stand! Seine Charaktere treten nirgends mit Prätension auf und unterstützen keine Prätension, sie sprechen nicht für sich, sie verlangen ihr ganzes Leben von der Darstellung. Sie sind von mannichfaltigen Zügen, unläugbarer Natur, warmen Pulsen; gleichsam plastische Gestalten, rundum sauber modellirt, von jeder Seite gesehen Menschen, wenn auch alltägliche Menschen.

Der Schauspieler muß bei ihrer Reproduction wohl zusehen, daß er sich keine Blößen giebt; er muß alle Seiten des Charakters, alle einzelnen Züge, die in des Autors Rechnung gezogen sind, sorgfältig ins Auge fassen und seine eigne Naturbeobachtung zu Hülfe nehmen, um sie richtig zu verstehen. Mit äußerlich ange-

lernten Künsten ist hier wenig auszurichten, es gilt nicht blos Situationen bilden zu helfen, schönklingende Phrasen zu lanciren oder Bonmots zu streuen, sondern ein wirkliches Einleben und Hineinversetzen in die Charaktere, die mit derselben Liebe wiedergegeben sein wollen, mit der sie erfunden sind.

Kotzebue's Gestalten dagegen sind wie die pappenen Figuren der Kindertheater, auf einer Seite in bunten Farben das Abbild eines Menschen und sonst nichts als eine leere Kehrseite. Bloße Aushängeschilder von Menschen, die nur mit Bühnengewandtheit so geführt werden müssen, daß nichts als die bemalte Seite zu sehen kommt. Darum sind Kotzebue's Stücke insgesammt von bloßen geschickten Routiniers zu vollem Genügen darzustellen, und darum haben sie denn auch Legionen von Routiniers erzeugt.

Eckhof war schon in Sorge gewesen, daß Shakespear durch seine poetische Schönheit den Schauspieler allzusehr tragen und verwöhnen werde, und welche Aufgaben bot er nicht außerdem der Menschendarstellung dar! Mit Kotzebue war die ganze Summe der prophetischen Sorge des Altmeisters in Erfüllung gegangen, in seinen Stücken machte dem Schauspieler nichts mehr eigentlich künstlerische Arbeit. Kotzebue hat keine einzige Rolle geschrieben, in der die Mannichfaltigkeit der charakteristischen Bestandtheile die Auffassung schwierig, eine sorgsam abgewogne Entwicklung nothwendig machte. Seine Stücke sind alle

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible] Iffland [illegible] Sie haben ihren Stand nicht [illegible] Sie waren immer [illegible] haben es immer ehrlich mit ihrer Kunst gemeint. Sie

wie auf dem Theater gewachsen, während die Iffland's ganz unbestreitbar dem Leben entnommen sind.

Man vergleiche einzelne Rollen. Welche kokette, preciöse Theaterfarbe hat die Unschuld der Gurly, welche anspruchslose Lebendigkeit dagegen Margarethe in den Hagestolzen! Aus ganzen Stücken tritt der Unterschied hervor. Iffland's Reise nach der Stadt ahmte Kotzebue in den Verwandtschaften nach — wie er denn immer geschwind in den Ton einstimmte, der mit Glück angeschlagen worden war — und wie flach, obenhin und blos theatralisch hat er Iffland's Figuren copirt!

Bis in die Reflexionen geht das maskenhaft Leere seiner Charaktere. So giebt es kaum ein Stück von Kotzebue, worin die Personen nicht den Lauf menschlicher Dinge oder auch gar die höhere Weltordnung mit ihrer Handthierung vergleichen. Der Gärtner mit dem Baume, der Matrose mit einer Seefahrt, der Schuster mit Leder und Pech u. s. w. Diese Appellation an das Reflexionsvermögen der Köchinnen, wie tief mußte sie die Schauspielkunst herabstimmen! Diese banalen Phrasen, Redensarten und Epigramme, diese Beziehungen auf die Zeitumstände und bekannte Persönlichkeiten, wie mußten sie die Schauspielkunst um alle Selbständigkeit und Bedeutung bringen, sie ernüchtern und verweichlichen! Gerade jetzt, wo sie eines energischen Antriebes zu geistiger Erhebung be=

durfte, wurde sie so bequem in die wohlfeilsten Erfolge gesetzt.

Von Kotzebue datirt der Krebs der Verflachung und der Demoralisation in der Schauspielkunst. Sein Beispiel, seine Erfolge haben auf die dramatische Literatur bis auf die neueste Zeit tief verderblich gewirkt. Durch ihn wurde die eigentliche Kunst, Menschen darzustellen, nur formell in Anspruch genommen, Charakteristik, Seelenmalerei, Individualität gingen in stehende Coulissenüsancen und Schablonenwesen auf. Seine ganz schlaue Taktik: immer nur auf die schwache Seite des Publikums zu speculiren, auf seine Vergnügungssucht, seine Gedankenlosigkeit, auf die weichliche Rührung, die doch ohne alle sittliche Kraft ist, auf die „lüderlichen Thränen", wie Schlegel sagt, dann auf die Schadenfreude und Spottsucht, die Sittenlosigkeit und Frivolität jener Zeit, hat die Darsteller zu Mitschuldigen gemacht, sie damit angesteckt, so daß sie diese Gefallsucht, diese Jagd nach äußerlichem Effekt auch auf die Behandlung besserer Dichter, zu deren Nachtheil und zum Verderben der Schauspielkunst überhaupt verwandten.

An all diesem Verderben sind Schröder und Iffland unschuldig, sie haben ihren Stand nicht verweichlicht, nicht entsittlicht, sie waren immer der Natur getreu, haben es immer ehrlich mit ihrer Kunst gemeint. Sie

gemacht hatte. Aber jener Vorwurf war gerecht, denn die Schauspielkunst vollendet sich nur in der Harmonie ihrer Totalwirkungen und diese hatten seit den siebenziger Jahren — eben durch das Wachsthum der Bühnen — bedeutend gelitten. Auch bedurfte die Kunst, um wieder die volle Höhe der mächtig gewachsenen Zeitbildung zu erlangen, eines höheren Geistes, höherer Zwecke, und in ihrer Ausführung der Herrschaft eines übereinstimmenden Maaßes, eines gemeinsamen Pulsschlages. Wie vor siebenzig Jahren war es der Rhythmus, der sie durchdringen, der sie erheben mußte.

VII.

Die Weimar'sche Schule.

(1791—1805.)

Um die Bewegung ganz zu verstehen, zu welcher die neue literarische Epoche die Schauspielkunst gewaltsam fortriß, muß man auf die ersten Anfänge dieses neuen Kunstlebens zurücksehen.

Wir erinnern uns, daß im J. 1774 der Brand des Schlosses in Weimar das dortige Hoftheater — von der Seyler'schen Gesellschaft gebildet, bei welcher Eckhof und die Frauen Seyler und Brandes — zerstörte. Die Seyler'sche Gesellschaft wanderte nach Gotha, der wichtige Einfluß des neuen geistigen Lebens, das in Weimar sich aufthat, war der realen Bühne wieder entzogen; er sollte sich auf einem ganz andern noch unbetretenen Wege geltend machen.

Goethe kam nach Weimar*). Die Neigung des Hofes zu theatralischen Genüssen, Goethe's Leidenschaft selbst, seine Begabtheit dafür ließen ihn schnell ein Dilettantentheater errichten, das vom Hofe freigebig erhalten, aus den höchsten Standes- und Bildungskreisen zusammengesetzt, Goethen zu unbeschränkter Leitung überlassen war. In diesem aristokratischen Dilettantentheater bereitete sich der folgenreichste Einfluß auf die Nationalbühne vor; das neue Kunstleben sollte von ganz entgegengesetzten Anfangspunkten ausgehen.

Aus arbeitslosen Handwerkern, verlaufenen Bedienten, Barbieren und Friseuren, höchstens aus Schülern und sogenannten verdorbenen Studenten waren die Schauspielertruppen gebildet, mit welchen die Neuber, Lessing und Eckhof damals eine feste Begründung des deutschen Schauspiels zu Stande gebracht hatten. — Wer waren die Weimar'schen Dilettanten? Der Herzog selbst, die Herzogin Amalia, Prinz Constantin, sein Erzieher der Herr von Knebel, die Dichter von Einsiedeln und von Seckendorf, Bertuch, Bode, Musäus, das Hoffräulein von Göchhausen, die hochgebildete Gesangkünstlerin Corona Schröter, Fräulein v. Rudorf und v. Kotzebue und — Goethe. Die Höhen der weltlichen und geistigen Größe waren hier vertreten. Die Schauspielkunst war bisher an zunftmäßiger Dressur, durch allmählig gewonnene Fertigkeiten aufgewachsen, nur in einzelnen Häuptern hatte sich

*) Novbr. 1775.

wahrhaft poetische Production gezeigt — die Weimar'schen Dilettanten dagegen übersprangen alle Staffeln der künstlerischen Technik, die Höhe ihrer geselligen und geistigen Bildung zog die äußeren Fertigkeiten gar nicht in Betracht, sie gingen geradehin auf das höhere Verständniß und auf die Reproduction des dramatischen Geistes durch die Schauspielkunst aus. Lessing hatte an die herrschenden Neigungen des Volkes, selbst an seine gegenwärtigen Tagesinteressen angeknüpft und so, auf dem sichern Boden der Wirklichkeit, die deutsche Schauspielkunst auf feste Füße gestellt, — Goethe stützte sich auf aristokratischen Geschmack, auf gelehrte Bildung und die reizbare Empfänglichkeit eines verfeinerten Sinnes. Es beherrschte sein souveränes Genie das anmuthsvolle, luftige Gebiet eines opulenten, sorgenlosen Lebens, während draußen in der Welt die Dramatik sich mühsam durch den demüthigen Bettelprunk der Prinzipalschaften ans Licht stehlen mußte.

So stand der Beginn der idealen Bühne der realen gegenüber, ein rosigblühendes Flügelkind dem scheuen, heimathlosen Wandrer, der zwischen Depravation und höherer Begeisterung hin- und hergerissen war. Und dennoch gelang es binnen zwanzig Jahren, diese Extreme zu vermitteln, dem schwerfälligen Naturalismus der deutschen Schauspielkunst die rosigen Flügel anzuheften und sie auf gut Glück ins neue Jahrhundert hinüberfliegen zu lassen.

Das Weimar'sche Liebhabertheater knüpfte zwar auch an den gegenwärtigen Zustand des Drama's an, „Minna von Barnhelm“ war eine gelungene Vorstellung, zur Aufführung des „Westindiers“ berief man, wie wir uns erinnern, den Altmeister Eckhof von Gotha, der erste Begründer der deutschen natürlichen Darstellungsart berührte wunderbarerweise hier schon die Anfänge der idealen Schule. Wesentlich aber entfernte Goethe, bei seiner Direction, sich von dem Wege, welchen das Drama in der wirklichen Welt draußen ging, die fessellose Phantasie griff frei umher nach den luftigsten Gestaltungen und grub zugleich den Wurzeln allen nach, die das Drama von Anbeginn genährt hatten. Das alte Fastnachtsspiel erschien hier nicht nur in Goethe's Nachahmungen, auch Hans Sachs selber bestieg wieder die Bühne. Wie der alte Meister ehemals in Nürnberg, vielleicht auf einem flüchtig auf Tonnen und Blöcken erbauten Gerüste, vor lustig krähenden Zunftgenossen, so schnitt Goethe auf dem Ettersburger Schloßtheater, vor dem höchsten Bildungskreise der Zeit, als Narrenarzt dem possierlich quäkenden Kranken*) die zierlichen Narrenpüppchen aus dem Bauche.

Die Früchte seiner frühesten Theatereindrücke vom französischen Lustspiele und dem Schäferspiele, seine Jugendarbeiten: die Mitschuldigen und die Laune des

*) Der Dichter Musäus stellte ihn dar.

Verliebten sahen hier zum ersten Male das Lampenlicht. Die Geschwister schlossen sich der gegenwärtigen Epoche an, und reichlich wurde der Vorliebe für das Singspiel gesteuert, in welchem die phantastische Erfindungskraft sich fesselloser und der Wirklichkeit enthoben fühlten. Lila, Jery und Bätely, Erwin und Elmire, Scherz, List und Rache erschienen hier.

Ein zauberhaft poetisches Leben schufen diese theatralischen Feste. Einsiedelns Zigeuner, dem Goethe auch Gesänge hinzugefügt, wurden im freien Walde zu Ettersburg aufgeführt, in lauer Sommernacht, bei Fackelschein und Hörnerklang, Goethe's Fischerin im Tiefurther Thale, halb auf der Ilm, halb an den Ufern. Ein seltnes Genie für Decoration, Minding, den Goethe's Wort verewigt hat, machte alle, auch die abentheuerlichsten Unternehmungen, auf die anmuthigste Weise möglich. Ein keckſatyrischer Uebermuth, wie er sich in dem Triumphe der Empfindsamkeit gegen den herrschenden sentimentalen Geschmack, im Jahrmarkt zu Plundersweiler und andern Puppenspielen gegen Tendenzen und Personen richtete, brachte auch das Stegreifspiel auf die Bahn, in welchem besonders Goethe sich durch unerschöpfliche Erfindungskraft und glänzenden Humor auszeichnete, Einsiedeln ihn wirksam secundirte und der gutmüthige Musäus in derbkomischen Rollen sich ausnehmend ergötzlich zeigte.

Aber nicht diese und andre Seltsamkeiten, zu denen auch Einsiedeln's und v. Seckendorf's Federn steuerten,

bezeichnen die Grenze dieser Dilettantenbestrebungen, auch auf die Antike ging man zurück. Die Vögel des Aristophanes, von Goethe bearbeitet, wurden ins Bühnenleben gerufen, und was an den erhabenen Mustern der alten Tragiker herangereift war, Goethe's Iphigenia, wurde in der ersten prosaischen Form hier dargestellt*).

Die Wirkungen dieser theatralischen Hofunterhaltungen gingen weit über ihren Zweck hinaus. Der kleine Hof von Weimar hatte die größten Capacitäten um sich versammelt, er war zum Mittelpunkte des geistigen Lebens in Deutschland geworden. Indem vor solchen Zuschauern alle dramatischen Möglichkeiten erschöpft wurden, erweiterten sich die Anschauungen über die Kunst in den wichtigsten Köpfen und gewannen den Antheil und die Vertretung der einflußreichsten Stimmen.

Was aber noch wichtiger war, Goethe selbst war mit diesen verschiedenartigen Experimenten manche phantastische Vorstellung los geworden, er hatte die Grenzen der scenischen Darstellung ermessen gelernt, praktische Erfahrungen über die Schauspielkunst an sich selbst und

*) Corona Schröter spielte die Iphigenia, ganz in Goethe's Intention, Knebel's würdige Haltung und Deklamation als Thoas wurde gerühmt, Prinz Constantin spielte den Pylades, Goethe den Orest mit etwas überpathetischer Deklamation und allzuheftigen, eckigen Bewegungen; wie sie Dilettanten und Anfängern eigen sind.

seinen Mitspielern gemacht und sich dadurch seines besten Vermögens vergewissert.

Als Goethe durch seinen Eintritt in die Staatsgeschäfte dem Liebhabertheater entfremdet worden war, hatte die Theaterlust sich wieder zu der derberen Kost gewandt, welche die Prinzipale im Lande umhertrugen. Die Bellomo'sche Gesellschaft besuchte seit 1783 die Residenz in den Wintermonaten und erhielt sich besonders durch ihr Singspiel in Gunst. Der Contract mit dieser Gesellschaft lief 1791 ab, an diesen Moment knüpft sich die Entstehung des berühmten Weimar'schen Hoftheaters und der idealen Schule.

Mag es immerhin gegründet sein, daß weder des Großherzogs noch Goethe's durchdachte Absicht auf Erhebung der deutschen Kunst, dies Resultat herbeigeführt, daß hingegen nur zufällige Umstände — die Verlegenheit: für Goethe eine neue Stellung zu finden, da er aus den Staatsgeschäften ausgetreten war — ihn an die Spitze des Hoftheaters gebracht, genug, daß es geschah und in dieser Thatsache eine höhere kunstgeschichtliche Nothwendigkeit sich erfüllte.

Nur das Zusammentreffen der wunderseltensten Umstände, die günstigste Luft, die freundlichste Sonne konnte die Schauspielkunst, noch vor Ablauf des Jahrhunderts, zur poetischen Blüthe treiben. Ein Goethe, kein Geringerer durfte es sein, um das ideale Drama auf der Bühne praktisch einzusetzen. Der Dichter von unbestritt=

ner Größe, der Freund seines Fürsten, mit souveränem Ansehn bekleidet, um eine noch so wenig vorbereitete Umwandlung rasch durchsetzen zu können, der größte, glückgekrönteste Mann mußte die Zügel der Staatsregierung mit denen des Thespiskarrens vertauschen, um ihn zum Sonnenwagen einer neuen Zeit zu machen.

Hier wiederholt sich derselbe bedeutungsvolle Moment der höchsten Anerkennung unsrer Kunst, den vierzig Jahre früher Lessing's Name bezeichnet*). Wieder macht der größte Mann der Zeit, der Schöpfer einer neuen deutschen Bildungsperiode, es zu einer seiner Lebensaufgaben: die nationale Schaubühne neu zu beleben. Und diesmal sollte es gar ein Doppelgestirn sein, das der Kunst zum Heil und zur Leitung aufging, denn Schiller stellte sich zur Mitarbeit an Goethe's Seite, und seinem hingebenden Feuer sollte dies neue Bühnenleben die wichtigsten Impulse danken.

Eines vollgültigeren Zeugnisses für ihre Bedeutung und ihre Wichtigkeit bedarf die Schaubühne nicht, als diese Hingebung der edelsten Geister an ihre Förderung.

Das neue Weimar'sche Hoftheater wurde aus dem Kern der Bellomo'schen Gesellschaft und durch manches neu herbeigezogene Talent gebildet. Goethe konnte die Tendenz seiner Direction, das entschiedene Bestreben nach dem Wesentlichen der Schauspielkunst nicht bestimmter

*) II. Band S. 121.

ankündigen, als es in dem Prologe geschah, womit am 7. Mai 1791 das Theater eröffnet wurde. Er ließ die Rednerin sagen, nachdem sie ausgeführt, daß das Gute nur langsam entstehe:

Nun, dächten wir, die wir versammelt sind,
Euch manches Werk der Schauspielkunst zu zeigen
Nur an uns selbst: so träten wir vielleicht
Getrost hervor, und jeder könnte hoffen
Sein weniges Talent euch zu empfehlen.
Allein bedenken wir, daß Harmonie
Des ganzen Spiels allein verdienen kann
Von euch gelobt zu werden, daß ein jeder
Mit jedem stimmen, alle mit einander
Ein schönes Ganzes vor euch stellen sollen:
So reget sich die Furcht in unsrer Brust.
Von allen Enden Deutschlands kommen wir
Erst jetzt zusammen; sind einander fremd
Und fangen erst nach jenem schönen Ziel
Vereint zu wandeln an, und jeder wünscht
Mit seinem Nebenmann, es zu erreichen.
Denn hier gilt nicht, daß Einer athemlos
Dem Andern hastig vorzueilen strebt,
Um einen Kranz für sich hinweg zu haschen.
Wir treten vor euch auf, und jeder bringt
Bescheiden seine Blume, daß nur bald
Ein schöner Kranz der Kunst vollendet werde,
Den wir zu eurer Freude knüpfen möchten.

Die Uebereinstimmung in den Werken der Schauspielkunst, ihr inneres Lebensgesetz, sollte also hier wieder einen neuen, einen höhern Aufschwung erhalten; die Reaction gegen den auseinanderfahrenden Naturalismus war erklärt.

Unter den Talenten, welche das neu entfaltete Panier gesammelt, erwarb zunächst die junge Christiane Neumann eine vorragende Theilnahme. Eine feine Gestalt, ein schönes blondgelocktes Köpfchen, wie die glückliche Phantasie eines Malers. Goethe nannte sie das liebenswürdigste Talent und nahm sich ihrer Ausbildung mit besonderm Eifer an. Corona Schröter hatte sie zu ihrem Pfleglinge gemacht, sie verhieß in zärtlichen und unschuldigen Charakteren eine der größten Künstlerinnen zu werden, als der Tod sie im Septbr. 1797, zweiundzwanzig Jahre alt, hinwegraffte*). Seit vier Jahren war sie dem Schauspieler Becker verheirathet gewesen, der besonders in komischen Charakterrollen sich Beifall erwarb. Karl Krüger, später ein berühmtes Mitglied des Wiener Burgtheaters, gehörte der Kunstgenossenschaft nicht lange an, Vohs, ein frisches, naturalistisches Talent, das wir schon

*) Ihre letzte Rolle war „Euphrosyne" in einer Zauberoper „das Petermännchen" gewesen, daher nennt Goethe sie in dem Gedichte, welches ihr Andenken verewigt hat, bei diesem Namen.

am Rhein angetroffen haben, erwarb hier in Liebhabern und jungen Helden einen geachteten Namen. Er heirathete die junge Porth*), welche Goethe „zur Gurli geschaffen" nannte, die in Soubrettenrollen der Oper angenehm erschien und sich bald auch in empfindsamen und tragischen Rollen auszeichnen sollte. Die junge reich begabte Jagemann, die zugleich mit Iffland Mannheim verließ, wurde eine der größten Zierden des Hoftheaters, sie glänzte in der Oper wie im Schauspiel. Amalie Malcolmi (später Frau Wolf) war in der ersten Epoche fast ausschließlich in der Oper und in Knabenrollen beschäftigt. Unter den Männern ragte der alte Malcolmi, den Goethe „den unvergeßlichen" nannte, an künstlerischer Bedeutung hervor. Er spielte humoristische Alte, Oberförster u. dergl. vortrefflich, nahm sich aber um so unglücklicher in würdevollen Rollen des Trauerspieles aus. Graff dagegen eignete sich vornehmlich für dieses Fach, während er in leidenschaftlichen Rollen, wie der König in Carlos, leicht aus allen Schranken brach. Genast spielte launige Alte, Beck — ein Bruder des Mannheimer — das niedrig-komische Fach. Sein Dorfbarbier Schnaps in „die beiden Billets" veranlaßte Goethe, diese Figur in seinem „Bürgergeneral" wieder erscheinen zu lassen. Frau Beck füllte, wie Goethe sagt, das in Iffland'schen und

*) Frau Werdy, in zweiter Ehe.

Kotzebue'schen Stücken wohlbedachte Fach gutmüthiger und bösartiger Mütter, Schwestern, Tanten und Schließerinnen ganz vollkommen aus. Das Liebhaberfach ergänzten noch Leißring und Haide.

In diesem Personal war kein eigentlich anerkanntes Talent ersten Ranges, sie sollten erst daraus hervorwachsen und die Uebereinstimmung der Leistungen überhaupt das eigentliche Ziel der gemeinsamen Bestrebung sein.

Es fehlte viel, daß Goethe von vorn herein sich der Bemühung: dies Resultat hervorzubringen, mit großem Eifer hingegeben hätte; es erscheint wirklich, als habe er die Stelle nur nebenher angenommen. Seine häufigen, länger dauernden Reisen, seine wissenschaftlichen und poetischen Arbeiten ließen seinen Einfluß auf das Theater in den ersten Jahren etwas sehr obenhin und luckenhaft wirken. Wir sehen aus seinen eignen Aeußerungen in den „Tages- und Jahresheften", wie flau er sein Directorat anfangs nahm. „Bellomo's Repertorium" — schreibt er — „war schon von Bedeutung. Ein Director spielt alles ohne zu prüfen; was fällt, hat doch den Abend ausgefüllt, was bleibt, wird sorgfältig benutzt. Dittersdorf'sche Opern, Schauspiele aus Iffland's bester Zeit fanden wir und brachten sie nach. — Lessing's Werke tauchten von Zeit zu Zeit auf, doch waren eigentlich Schröder'sche, Iffland'sche und Kotzebue'sche Stucke an der Tagesordnung. Auch Hagemann und Großmann galten etwas. Abällino ward den

Schiller'schen Stücken ziemlich gleich gestellt; unsre Bemühungen aber, alles und jedes zur Erscheinung zu bringen, zeigte sich darin vorzüglich, daß wir ein Stück von Mayer, der Sturm von Borberg, aufzuführen unternahmen, freilich mit wenig Glück, indessen hatte man doch ein solches merkwürdiges Stück gesehen und sein Dasein, wo nicht beurtheilt, doch empfunden. Einen großen und einzigen Vortheil brachte es unsrer Unternehmung, daß die vorzüglichsten Werke Iffland's und Kotzebue's schon vom Theater gewirkt und sich auf neuen, in Deutschland noch nicht betretenen Wegen großen Beifall erworben hatten. Beide Autoren waren noch in ihrem Vigor; ersterer als Schauspieler stand in der Epoche höchster Kunstausbildung."

So ließ Goethe anfangs die Dinge im bisherigen Geleise gehen, überwachte das Repertoir wohl im Ganzen, ließ aber die Ausführung dem Hofkammerrath Kirms, dem Theatersecretär Vulpius und den Schauspielern, welche, unter dem Titel der Wöchner, mit der Regie betraut waren. Dieser wöchentliche Wechsel in der künstlerischen Leitung mußte die Regie natürlich gänzlich auf bloße Theaterinspection reduciren, indessen lag dies wohl in Goethe's Absicht, um sich selbst ein souveränes Einschreiten in jedem Augenblicke offen zu halten. Nicht selten geschah dies dann plötzlich, ohne Zusammenhang und brachte wunderliche Wirkungen hervor.

Die Unternehmungen, bei welchen er sich persönlich betheiligte, wollten zunächst auch nicht sonderlich glücken. Die Darstellung des Groß-Cophta vermochte weder Schauspieler noch Publikum zu erwärmen*). In der Aufführung einer prosaischen Uebersetzung von Shakespear's „König Johann" interessirte nur Christiane Neumann als Prinz Arthur. Goethe hat die Erinnerung seines Antheils am Einstudieren dieser Rolle in der Elegie Euphrosyne verewigt.

Im Jahre 1792 gaben Clavigo und die Geschwister ein leichteres Studium in gewohnter Gattung. Beide Theile von Shakespear's Heinrich IV. kamen auf die Bühne, im nächsten Jahre der Bürgergeneral von Goethe. Obschon Malcolmi als Bauer Merten und Beck als Barbier Schnaps nach Goethe's Ausspruch vortrefflich spielten, so berührte Gegenstand und Behandlung, inmitten jener drohenden Zeitbewegung doch auf so peinliche Weise, daß die Aufführung als gescheitert zu betrachten war. Goethe hatte mit seinen Productionen kein Glück.

Der Oper gönnte er auf dem Repertoir begünstigten Raum. Er theilte die alte Vorliebe des Weimar'schen hohen und niedern Publikums für diese Kunstgattung. Es ist bekannt, welche Hoffnungen er sowohl

*) Daß in Leipzig der Versuch der Seconda'schen Gesellschaft ebenfalls scheiterte, war natürlich.

wie Schiller, auf den Einfluß des musikalischen Rhythmus in seiner ganzen Ausdehnung setzte und daß auf dem Wege der Oper das Ideale sich auf die Bühne stehlen könne. Goethe hatte bereits Manches für die Oper gedichtet, bald erschien unter andern auch Claudine von Villabella, auch war er bemüht, von Einsiedeln und Vulpius unterstützt, den Opern bessere Texte unterzulegen, wobei er dann freilich Manches so zurechtrückte, wie es seiner Neigung zum Experimentiren zusagte*).

Unläugbar ist, daß Goethe zunächst nicht weniger, als alle Directoren vor und neben ihm, die Erhaltung seiner Bühne auf die Oper stützte. Er rechtfertigt es in den Worten: „Da die Oper immer ein Publikum anzuziehen und zu ergötzen das sicherste und bequemste Mittel bleibt, so konnten wir, von dieser Seite beruhigt, dem recitirenden Schauspiele desto reinere Aufmerksamkeit

*) So legte er dem Papageno in der Zauberflöte, als ihm die Genien die gedeckte Tafel herbeigezaubert haben, ein Trinklied ein auf die bekannte Melodie aus Richard Löwenherz: „Mag der Sultan Saladin &c.“ Ja so weit dehnte er die Grenzen des Erlaubten in der Oper aus, daß er, ebenfalls in der Zauberflöte, die Sängerin, welche wegen vorgerückter Schwangerschaft nicht mehr auf dem Theater erscheinen konnte, die Arie der Königin der Nacht in der Coulisse singen und eine mit dem Sternenkleide costümirte Figurantin auf der Bühne die dazu nöthigen Bewegungen machen ließ.

widmen. Nichts hinderte dieses auf eine würdige Weise zu behandeln und von Grund aus neu zu beleben."

Daß dies mit rechtem Eifer und mit Ausdauer geschehen sei, davon zeugen, wie gesagt, die ersten Jahre von Goethe's Direction nicht, und wenngleich der Einfluß eines solchen Mannes immerhin auf die Kunstgenossenschaft erweckend sein mußte, so traten die Beweise davon nur noch sparsam hervor. Der Ton des Weimar'schen Hoftheaters blieb der der Bellomo'schen Wandertruppe, Goethe, dem es seiner Natur nach, sehr fern lag, durch Mittel, wie Iffland sie anwandte, auf die Kunstgenossenschaft zu wirken, begnügte sich sie durch despotische Einrichtungen wenigstens beisammen und abhängig zu erhalten*). Er war vielfach abwesend, durch literarische Geschäfte abgezogen, und den ganzen Sommer brachte die Gesellschaft, getrennt von ihm, im Bade Lauchstädt oder auf anderen Ausflügen zu. Der Charakter der Wanderbühne war nicht ganz aufgegeben, und

*) Kein Weimar'scher Schauspieler durfte damals gastiren, damit er nicht weggekapert würde, der Hofkammerrath Kirms wandte außerdem den Kunstgriff an: die Mitglieder durch bereitwillige Gehaltvorschüsse so in Schulden zu verwickeln, daß sie fast Leibeigne des Hoftheaters wurden. Obenein waren die Gehalte sehr gering, — die junge Jagemann wurde als erste und hochgefeierte Sängerin auf Lebenszeit mit 600 Thlr. und einer Pension von 300 Thlr. angestellt — so daß die Theatermitglieder sich meistens in trauriger Lage befanden.

Goethe wußte den einzigen Vortheil, welchen er in sich schließt, befriedigend hervorzuheben.

„Unsre Gesellschaft", schreibt er, „hatte den großen Vortheil, Sommers in Lauchstädt zu spielen; ein neues Publikum, aus Fremden, aus dem gebildeten Theile der Nachbarschaft, den kenntnißreichen Gliedern einer nächstgelegenen Akademie und leidenschaftlich fordernden Jünglingen zusammengesetzt, sollten wir befriedigen. Neue Stücke wurden nicht eingelernt, aber die ältern durchgeübt, man hatte den doppelten Vortheil, gute Vorstellungen zu erzielen — die nur durch öftere Wiederholungen erlangt werden — ohne dem Weimar'schen Publikum verdrießlich zu fallen; und so kehrte die Gesellschaft mit frischem Muthe im October nach Weimar zurück." Späterhin sagt er wieder: „Daß unsre Schauspieler in Lauchstädt, Erfurt, Rudolstadt von dem verschiedensten Publikum mit Freuden aufgenommen, durch Enthusiasmus belebt und durch gute Behandlung in der Achtung gegen sich selbst gesteigert wurden, gereicht nicht zum geringen Vortheil unsrer Bühne und zur Anfrischung einer Thätigkeit, die, wenn man dasselbe Publikum immer vor sich sieht, dessen Charakter, dessen Urtheilsweise man kennt, gar bald zu erschlaffen pflegt."

Mit dem innigeren Verkehr, welcher sich zwischen Goethe und Schiller herstellte, wuchs eigentlich erst die Bedeutung des Weimar'schen Theaters heran. Die hochwichtige Ergänzung, welche diese beiden gewaltigen

Geister in einander fanden, sollte auch für die deutsche Dramatik von höchster Bedeutung werden. Im Jahr 1792 studirte Goethe den Don Carlos ein, dem Schiller durch eine neue Redaction eine knappere Form gegeben hatte, und so wurde hierbei zum ersten Male ein mehr systematisches Studium auf die Behandlung der jambischen Sprache gewandt, worin man bisher nur einem dunklen Gefühle gefolgt war.

Vier Jahre später sehen wir die beiden großen Männer schon so weit in ihrem Einverständnisse vorgerückt, daß Goethe dem Freunde die Bearbeitung seines Egmont überließ, des Stückes, das jener so streng beurtheilt hatte. Die frühere Aufführung in Weimar, im März 1791, hatte keinen günstigen Eindruck gemacht, die Zersplitterung der Handlung war dem Publikum noch störend gewesen; die Bearbeitung, welche Schiller jetzt damit vornahm, beseitigte diesen äußerlichen Anstoß allerdings, aber tief greifend wie sie war*), entstellte sie dagegen auch die Charaktere und poetischen Intentionen, so daß Goethe mit Recht sagen durfte: Schiller sei barbarisch damit umgegangen. Ein Vergleich des Originales mit dieser Bearbeitung, wie sie noch heut

*) Schiller schrieb an Körner: „es ist gewissermaßen Goethe's und mein gemeinschaftliches Werk geworden. Ich mußte verschiedene neue Scenen darein machen und mit den alten mir manche Freiheiten herausnehmen."

auf bedeutenden Bühnen gegeben wird *) weist das nur zu augenfällig nach, aber bei der Aufführung in Weimar i. J. 1796, welche Schiller durch alle Proben hindurch geleitet hatte, erschien sogar im letzten Akte Alba vermummt im Gefängnisse, um sich an Egmont's Verurtheilung zu weiden; dieser stieß ihm den Helm vom Kopfe und sprach gegen ihn selbst alle die Verachtung aus, welche der Dichter ihn gegen den Sohn nur äußern läßt.

Goethe scherzte später gegen Eckermann über diese Neigung zu starken Effekten, welche Schiller nicht habe los werden können, und gewiß sind dessen Eingriffe in die Aufführungsweise des Egmont für die Beobachtung seiner eignen Entwicklung und jener der Weimar'schen Schule sehr bezeichnend.

Dies Stück stellt überdies sehr präcis den Uebergang der natürlichen zur idealen Richtung dar. So viele Gestalten von körniger Natur sich auch hierin der gewohnten Darstellungsweise anboten, so weit erhoben sich doch die edleren Charaktere zu einer gewissen poetischen Vornehmheit. Es war nicht mehr der unvermittelte Ausdruck, nicht mehr überall das tastbare Fleisch und Blut der Gestalten des Götz und des Clavigo, über-

*) Daß dies geschieht, ist ein um so ärgerer Mißgriff, als die Beethoven'sche Musik, welche doch überall die Reichardt'sche Composition verdrängt hat, durchaus nicht in die Schiller'sche Akteintheilung paßt.

all traten stylisirte Formen hervor und die Prosa erhob sich, auf dem Gipfel der Katastrophe, zum jambischen Rhythmus.

Das Stück trug die Farbe der Uebergangsperiode, welche die Mannheimer Schule repräsentirte, ganz folgerichtig war es daher, daß Goethe den Repräsentanten derselben, Iffland, für die Darstellung der Titelrolle einlud. Hätten dessen persönliche Mittel sich mit den äußern Forderungen der Rolle conformiren können, so wäre auch alles zugetroffen, und dennoch, obschon das nicht der Fall war, fand Goethe sich in seinen Intentionen so befriedigt, daß er das Stück, nach diesem vielbesprochnen Iffland'schen Gastspiele, liegen ließ und keinem seiner Schauspieler die Rolle anvertraute.

Die ganz entschiedene Befriedigung, welche Goethe an Iffland's Spiele fand, kann uns überhaupt die Richtung, welche seine Schule nahm, bezeichnen. Er lud ihn wiederholentlich 1796, 1798 und 1812 zum Gastspiele ein. Die Anregung, welche er damit beabsichtigte, erklärt er genugsam in den Worten: „Groß war der Einfluß seiner Gegenwart, seines belehrenden, hinreißenden, unschätzbaren Beispiels, denn jeder Mitspielende mußte sich an ihm prüfen, indem er mit ihm wetteiferte, auch gab seine Anwesenheit Grund zur Aufführung bedeutender Stücke, zur Bereicherung des Repertoirs und Anlaß: das Wünschenswerthe näher kennen zu lernen.“

Auch der Unterschied tritt an Iffland hervor, in welchem die Kunstforderungen Schiller's von denen Goethe's sich nüancirten. Schiller nennt Iffland bedeutend und verständig, giebt zu, daß er seinen Calcül auf das Publikum wohl zu machen verstehe, aber über seine ganz besondre Vorliebe, sich überall im Melodram Pygmalion zu zeigen, schreibt er. „Es ist mir unbegreiflich, wie ein Schauspieler, auch blos von einer ganz gemeinen Praxis, den Begriff seiner Kunst so sehr aus den Augen setzen kann, um in einer so frostigen, handlungsleeren und unnatürlichen Fratze sich vor dem Publikum abzuquälen. Dazu kommt noch, daß Iffland in seinem Leben nie eine Schwärmerei oder irgend eine exaltirte Stimmung weder zu fühlen, noch darzustellen vermocht hat und als Liebhaber immer abscheulich war." Goethe aber, der dem Rousseau'schen Melodram nicht so gar abhold war, antwortete nach der Vorstellung: „Pygmalion machte Anspruch auf die höchste theatralische Würde und Fülle, was Iffland in der Rolle geleistet hat, wird durch keine Worte auszudrücken sein."

Den Unterschied, den er zwischen Iffland und dem Weimar'schen Personal fand, bezeichnet er durch folgende Aeußerung: „Iffland zeichnet sich als ein wahrhafter Künstler aus. An ihm ist zu rühmen die lebhafte Einbildungskraft, wodurch er Alles, was zu seiner Rolle gehört, zu entdecken weiß, dann die Nachahmungsgabe, wodurch er das Gefundene und gleichsam Erschaffene

darzustellen versteht, und zuletzt der Humor, womit er das Ganze von Anfang bis zu Ende lebhaft durchführt. Die Absonderung der Rollen von einander durch Kleidung, Geberde, Sprache, die Absonderung der Situationen und Distinction derselben wieder in sensible kleine Theile ist fürtrefflich.

Sehr wichtig war mir, daß er die reinste und gehörige Stimmung beinah durchaus zu Befehl hat*), welches denn freilich nur durch das Zusammentreffen von Genie, Kunst und Handwerk möglich ist.

Indem er als ein wirkliches Natur- und Kunstgebilde vor den Augen des Zuschauers lebt, so zeigen sich die Uebrigen, wenn sie auch ihre Sache nicht ungeschickt machen, doch nur gleichsam als Referenten, welche eine fremde Sache aus den Akten vortragen; man erfährt zwar, was sich begiebt und begeben hat, man kann aber weiter keinen Theil daran nehmen"**).

Aus dieser höchsten Anerkennung der Iffland'schen Spielweise — die doch im übrigen Deutschland, und Künstlern wie Schröder, Fleck, Beil gegenüber, eine sehr modificirte Anerkennung fand — stellt sich schon deutlich heraus, welche Prinzipien Göthe seiner Schule zur Basis gab.

*) Welch eine scharfgezeichnete Verschiedenheit von Schauspielern wie Fleck!

**) Schiller bezeichnet die Weimar'schen Schauspieler als mittelmäßig, nennt sie Hausmannskost u. s. w.

Im Austausch mit Schiller's Ideen, der durch die Fortschritte der Weimar'schen Bühne immer mehr seinen philosophischen Studien entzogen, der Dramatik wieder gewonnen und angetrieben wurde: die größte, umfassendste Arbeit zu unternehmen, die bis jetzt in Deutschland gewagt worden war, die Trilogie des Wallenstein, in diesem wunderbar schöpferischen Verkehr der beiden großen Männer, welcher seines Gleichen nicht hat in der Bildungsgeschichte der Menschheit, erwärmte sich Goethe's Interesse für die Bühne ebenfalls immer mehr und das neue ästhetische Gesetz der Weimar'schen Schule stellte sich fest. Es trat so entschieden dem bisher gültigen gegenüber, es richtete so neue Forderungen an die Schauspielkunst, bewirkte einen so starken Umschwung des ganzen Entwicklungsprozesses, daß es nothwendig ist, dies neue Prinzip in seiner folgerichtigen Ausdehnung auf das ganze theatralische Leben ins Auge zu fassen, bevor wir an die Betrachtung der Kunstwerke gehen, welche, auf dies Prinzip gegründet, eine neue Aera der Schauspielkunst heraufriefen.

Die Weimar'sche Schule, obschon sie die Forderung an den Künstler voranstellte: „etwas der Natur ähnliches hervorzubringen"*), trat doch mit einem neuen Maaße des Adels und der Schönheit auf, an welchem jede Erscheinung auf dem Kunstgebiete erst ihre Berech-

*) Goethe's Vorrede zu den Propyläen.

tigung zu erweisen hatte. Die bisher gültige Richtung hatte keineswegs die Schönheit negirt, aber sie hatte nur eine schöne Wirklichkeit gesucht, jetzt wurde, in feiner Unterscheidung, die schöne Wahrheit von ihr gefordert. Bisher hatte die lebendige Natur als Maaßstab gegolten, jetzt sollte ein geläuterter Geschmack zur Richtschnur werden. Der eigenthümlich deutschen Weise sollten die Schauspieler sich entwöhnen und sich in eine freiere, universelle Auffassung finden, aus der engen Begrenzung der besondern Wahrnehmung, des Individuellen, sollten sie zur Anschauung des Allgemeinen, der Gattung, zum Idealen sich erheben.

Das waren erstaunlich neue und harte Forderungen an den Schauspieler. Bisher hatte ein gerader Verstand, ein lebhaftes und reizbares Gefühl so ziemlich ausgereicht, um das natürliche Talent emporzubringen; denn die Aufgaben lagen innerhalb seines Gesichtskreises. Jetzt wurde vornehmlich an seinen Geschmack appellirt, ein verfeinerter Sinn, eine veredelte Empfindung von ihm gefordert, welche zum Theil wissenschaftliche und antiquarische Bildung voraussetzten; denn wie bisher die Natur, so sollte nun die Antike als Formenmuster für die Rede und Geberde gelten.

Die vorhandene Standesbildung war allen diesen Ansprüchen nicht im Entferntesten gewachsen; was war also zu thun? Die Weimar'sche Schule mußte sich mit einer Anbildung begnügen, sie mußte durch äußerliche

Dressur zu ersetzen suchen, was eigentlich aus höherem geistigen Leben, aus innerlich veredelter Natur hätte hervorgehen sollen. Es blieb ihr nichts anderes übrig.

Der Geist unserer Literatur trieb mit beispielloser Gewalt zu ihrem Höhepunkte, auf dem sie sich fortan mit allen andern Nationen messen durfte; sie riß die Schauspielkunst mit sich fort, wie es eben ging. Hätte man erst versuchen wollen, die Standesbildung der Künstler so weit zu heben, als nöthig war, um mit der Sieges-eile unsrer Literatur Schritt halten zu können, so wäre der Moment versäumt gewesen, wo die Bühne der Nationalbildung unermeßliche Dienste leisten sollte.

Goethe und Schiller hatten wesentlich die Mission: die Poesie zu heben, das geistige Leben der Nation in höhere ideale Regionen zu versetzen; die Literatur war ihr nächster Zweck, die Bühne erst der zweite; ja sie war ihnen wohl nur Mittel zum Zweck. Mit ganzer Hingebung an die Schauspielkunst, nur für sie und durch sie zu wirken, wie Moliere und Shakespear, das fiel ihnen nicht ein; selbst auch nicht Lessing nachzuahmen, der sich eng an die Kunst anschloß, an das was sie leistete und zu leisten vermochte. Sie stellten sich mit ihren Gedichten wieder auf den Standpunkt des gelehrten, des selbständigen Bücherdrama's. Der uralte Zwiespalt der Gattungen trat wieder hervor*), das gelehrte wieder

*) I. Band S. 111.

dem volksthümlichen Drama gegenüber, die Dichtkunst gewann wieder die Suprematie über die Schauspielkunst. Don Carlos und Wallenstein waren nicht für die wirkliche Bühne gedacht und mußten erst mit großer Mühe und Einbuße dafür zurechtgeschnitten werden, bei „Faust, Tasso, die natürliche Tochter", hatte Goethe die Aufführung nicht im Sinne und ihre Verwirklichung rangirt durchaus nur zu den theatralischen Experimenten. Ganz folgerichtig war es, daß, wie die beiden großen Dichter ihre Werke für den Theatergebrauch aptirten, je nachdem es eben ging, und keineswegs allzu scrupulös darin waren, sie auch ebenso gewaltsam die Darstellungsweise zurechtrückten und stießen, und sich mit dem blos formell Geleisteten auch hier zufrieden geben mußten. War die Schauspielkunst doch eben nicht vorbereitet in ihrer Bildung, um ihrer Gedichte sich vollständig innerlich bemächtigen und sie selbständig reproduciren zu können. Die Weimar'sche Schule konnte daher nicht, wie die Hamburger, eine neue Bildungsphase aus dem Innern der Kunst organisch entwickeln, sondern sie mußte, ähnlich der französirenden Leipziger Schule, der Kunst ein gewisses Regime auferlegen. Freilich war der Weimar'sche Styl viel reiner, das antike Muster darin viel schöner verstanden, aber ein etwas fremdartiger blieb er doch und auch die französische Nuance fehlte ihm nicht; die Feierlichkeit und das Pathos des théâtre français imponirte den Weimar'schen Freunden merklich.

Sollte nun die Geschmacksherrschaft dieser neuen Schule sich geltend machen, so mußte sie nothwendig mit einer gewissen Despotie ausgeübt werden. Mit Despotie gegen Schauspieler und Publikum, da beide im Naturalismus festgerannt waren. Wie einst die unglückliche Neuber, wie Schröder in Mitte der 80er Jahre, traten Schiller und Goethe in entschiedne Opposition gegen den Geschmack der Majorität. Sie behaupteten eine durchaus aristokratische Stellung dem Publikum gegenüber und verfochten das ideale Prinzip mit aller Kraft ihres überragenden Genies, ja sie verschmähten die schärfsten Angriffswaffen der Satyre nicht. Aus ihrem Briefwechsel tritt uns die Geringschätzung der Massen und ihrer Geschmacksvertreter mit all der Schroffheit entgegen, welche von der Begeisterung großer Seelen für eine höhere Menschheit unzertrennlich zu sein scheint. Nirgend haben sie um den Beifall der Menge gebuhlt, nirgend dem herrschenden Geschmacke sich bequemt oder ihm gar geschmeichelt.

Die despotische Energie, mit welcher Goethe das ideale Prinzip gegen alle Schwierigkeiten durchsetzte, mußte sich zunächst in seinem Theaterregiment geltend machen. Er hatte die Schauspielkunst gewaltsam zu sprungweisen Fortschritten zu treiben, sein Publikum zur Achtung vor den Experimenten seiner Schule förmlich zu zwingen, darum mußte er selbst Schröder an Strenge und Schroffheit der Stellung hinter sich zurücklassen.

„Dafür hat man", schreibt er einmal an Kirms, der sich dem Publikum gegenüber zaghaft zeigte, „dafür hat man in jeder Sache die Direction, daß man nach seiner Ueberzeugung handelt, um das Beste hervorzubringen, und nicht, daß man den Leuten zu Willen lebe; wovon man doch zuletzt nur Undank, und durch Hintansetzung des Hauptgeschäftes Schande erlebt. Nachgiebigkeit macht alle Mühe und Arbeit halb verloren." Und weiter: „das Publikum will ein- für allemal determinirt sein und findet sich bei aller anfänglich lebhaften Opposition doch zuletzt in die Sachen." Gegen Schiller äußert er: „Niemand kann zweien Herren dienen, und unter allen Herren würde ich mir das Publikum, das im deutschen Theater sitzt, am wenigsten aussuchen."

Vergleicht man die Stellung, welche Goethe zu solcher Sprache autorisirte, mit dem Rückzuge, welchen der energische Schröder aus Mangel eines Stützpunktes dem Publikum gegenüber, hatte nehmen müssen, so tritt die Bedeutung, welche das Hoftheater für die Entwicklung der Kunst haben sollte, wieder ins hellste Licht. Die Weimar'sche Bühne gab sich durchaus nicht die Miene eines Nationaltheaters, ja sie nahm nicht einmal den damals allgemein gebräuchlichen Namen an. Was der volksfreundliche Kaiser Joseph II. mit der Schaubühne gewollt: sie, in Lessing's Sinne, zum vollsten Ausdruck des Volkslebens, zu seiner schönsten Blüthe zu machen, womit die republikanische Organisation, die Uebergabe

der Leitung an die Schauspielkunst — dieser volksthümlichsten unter allen zur Dramatik verbundenen Künste — folgerichtig zusammenhing, das Alles lag nicht in Goethe's Intentionen, oder vielmehr nur im fernen Hintergrunde derselben.

Schiller und Goethe wollten mit ihrer Weimar'schen Schule gar nicht den gegenwärtigen Willen der Nation executiren, höchstens den einer kleinen Bildungselite, meistens nur ihren eignen. Wie große Tyrannen fühlten sie sich ihrer Zeit voraus und zwangen, durch die ganze Uebermacht ihres Genie's, der Bühne die Fortschritte auf, deren Nothwendigkeit sie erkannten. Sie wollten die dramatische Kunst aus der sinnlichen Natürlichkeit auf ein poetisches Gedankengebiet entrücken, darum stellten sie die Dichtkunst an die Spitze der Dramatik und setzten die Schauspielkunst unter ihre Vormundschaft.

Goethe stützte sich in seiner ganzen Direction auf die souveräne Autorität des Hofes. Des Antheils und der Billigung seines Kreises war er immer gewiß, er mochte unternehmen was er wollte, von dem Vortheile dieses Verhältnisses machte er fast unbegrenzten Gebrauch, um alle Opposition niederzuhalten. Mitten im Parterre saß er auf einem Sessel, sein gewaltiger Blick beherrschte und lenkte den Kreis um ihn her und hielt die Mißvergnügten oder Parteilosen im Zaum. Als die Jenenser Studenten, deren eigenmächtiges Urtheil ihm in

Weimar sehr ungelegen war*), sich einmal zu tumultuarisch äußerten, erhob er sich sogar, gebot Ruhe, und drohte die Unruhigen durch die wachhabenden Husaren hinausführen zu lassen. Eine ähnliche Scene führte 1802 die Aufführung des Alarcos von Fr. Schlegel herbei, die dem Publikum denn doch als eine zu starke Zumuthung erschien und bei dem ergebenen Beifall der loyalen Partei eine starke Lachopposition hervorrief; da erhob sich Goethe wieder und rief mit donnernder Stimme: „man lache nicht!"**). Zuletzt ging er gar

---

*) Er beschränkte sie auf mancherlei Weise, verbot ihnen den Besuch des ersten Ranges, der überhaupt eine exclusive Bestimmung hatte, rechts saßen die Adligen, links die angesehene Bourgeoisie.

**) An dieser Aufführung erscheint die Stellung, welche Schiller und Goethe dem Publikum gegenüber behaupteten, sehr frappant. Schiller hatte das Einstudiren des Stückes übernommen, da Goethe mit Bibliothekanordnungen in Jena beschäftigt war. Er schrieb ihm: „Für den Alarcos wollen wir unser Möglichstes thun, aber bei einer neuen Durchsicht des Stückes sind mir bedenkliche Sorgen aufgestiegen. Leider ist es ein so seltsames Amalgama des Antiken und Neuest-Modernen, daß es weder die Gunst noch den Respect wird erlangen können. Ich will zufrieden sein, wenn wir nicht eine totale Niederlage erleiden, die ich fast fürchte. — Meine Meinung ist, die Vorstellung des Stückes so vornehm und ernst als möglich zu halten, und alles, was wir von dem Anstande des französischen Trauerspiels dabei brauchen können, anzuwenden. Können wir es nur

so weit, auf einige Zeit jede laute Aeußerung des Publikums, sowohl des Beifalls, wie des Mißfallens zu verbieten. Er wollte in dem, was er für angemessen hielt, in keiner Weise beunruhigt sein. Selbst die Kritik hielt er scharf im Zügel; ein Aufsatz Böttichers über seine Direction, von dessen Abfassung er hörte, veranlaßte ihn zu der Erklärung, daß, wenn er erscheinen würde, er seinen Posten niederlegen werde; und Bötticher ließ den Artikel ungedruckt.

Daß er denselben unbeschränkten Willen gegen das Theaterpersonal durchsetzte, war nach alledem sehr begreiflich. In welcher Weise die Mitglieder durch administrative Maßregeln schon gefesselt waren, ist früher bereits erwähnt. Goethe litt schlechterdings nicht, daß Widerspänstigkeit Einzelner sein Vorhaben kreuze. Selbst

---

so weit bringen, daß dem Publikum imponirt wird, daß etwas Höheres und Strengeres anklingt, so wird es zwar unzufrieden bleiben, aber doch nicht wissen, wie es daran ist." Goethe antwortete: „Ueber den Alarcos bin ich völlig Ihrer Meinung; allein mich dünkt, wir müssen Alles wagen, weil am Gelingen oder Nicht-Gelingen nach Außen gar nichts liegt. Was wir dabei gewinnen, scheint mir hauptsächlich das zu sein, daß wir diese äußerst obligaten Sylbenmaße sprechen lassen und sprechen hören." — Ein andermal schreibt er auch an Schiller: „Wer nicht, wie jener unvernünftige Säemann im Evangelium, den Saamen umherwerfen mag, ohne zu fragen, was davon und wo es aufgeht, der muß sich mit dem Publikum gar nicht abgeben."

die militärische Strafart, welche jetzt bei den Hoftheatern schon außer Gebrauch kam, wandte er noch an. Mehr als einen Pflichtvergessenen schickte er auf die Wache, den Damen stellte er Schildwachen vor ihre Thür, gab ihnen Stubenarrest. Für die ausgezeichneten Mitglieder und solche, die Antrieben des Ehrgefühles zugänglich waren, hatte er natürlich andre Mittel*).

Was seine und Schiller's eigentliche künstlerische Leitung, was die Weimar'sche Schule vermochte, trat in wesentlicher Bedeutung erst mit der Aufführung des Wallenstein hervor.

Es ist aus Goethe's und Schiller's Mittheilungen darüber hinlänglich bekannt, welche Mühe es den Freunden gemacht: das, auf einer breiten, epischen Basis gedachte Gedicht für den Bühnengebrauch zuzuschneiden und welche ungenügende Form dadurch der mittlere Theil „die Piccolomini" erhalten hat. Wäre die Trilogie blos durch den Druck veröffentlicht worden, schwerlich hätte sich sobald ein Theater an die Aufführung gewagt.

---

*) Goethe erzählte an Eckermann: „Als Becker sich weigerte, in Wallersteins Lager eine untergeordnete Rolle zu spielen, ließ ich ihm sagen, wenn er die Rolle nicht spielen wolle, so würde ich es thun. Das wirkte. Denn sie kannten mich beim Theater und wußten, daß ich in solchen Dingen keinen Spaß verstand und daß ich verrückt genug war, mein Wort zu halten und das Tollste zu thun."

Goethe, in seiner souveränen Stellung allein, konnte Zeit und Kräfte des Personals zu all den weitläuftigen Vorstudien hergeben, auch im Voraus für die Darstellung wenigstens eines achtungsvollen Antheiles seines kleinen Publikums gewiß sein.

Glücklich traf sich's, daß die Auffassung und Haltung der Charaktere des Wallenstein sich den Ritterstücken anschloß; Don Carlos hatte in der Auffassung seiner Gestalten viel größere Schwierigkeit dargeboten. Die Hauptaufgabe blieb also hier die jambische Rede, den poetischen Rhythmus sich selbst und den soldatischen Charakteren anzueignen. Mit dem Sudium des Carlos hatte der Jambus noch keinesweges Wurzel geschlagen, auch in Weimar war in diesem Stücke der Text in Gegenwart des Dichters, mit den plattesten Improvisationsaushülfen gewürzt worden.

Wie groß die Schwierigkeit, welche hier zu überwinden war, können wir heut zu Tage kaum noch ermessen, wo die ideale Gattung, wo die verschiedensten Versarten, selbst auf den geringsten Bühnen geläufig geworden sind. Die Verssprache war verloren gegangen, der Versuch: die Reminiscenzen des Alexandrinersprechens wieder hervorzurufen, war überall gescheitert, das rhythmische Gefühl, welches die höhere Opernausbildung allerdings unter den Künstlern verbreitete, war noch nicht verständigt, noch nicht auf die Rede angewandt. Daß man selbst in Mannheim, wo

die meisten Versuche mit der jambischen Sprache gemacht worden, über das Prinzip sehr unklar geblieben war, bewies Iffland's sehr mangelhafte Behandlung des Verses*). Schröder hatte bei der Aufführung des Carlos in Hamburg, seinem System getreu, auf die rhetorische Seite kein Gewicht gelegt. So lagen hier Schwierigkeiten vor, ähnlicher Art wie die, welche zu Ende des siebzehnten Jahrhunderts die Verbreitung des Alexandriners und den Einfluß der schlesischen Dichterschulen auf die Schauspielkunst hinderten**). Ein Glück war es demnach, daß die Dichter, welche die neue metrische Sprache einführten, zugleich die besten Lehrmeister für die Ausführung waren, daß sie Gelegenheit und Gewalt genug hatten, das Problem praktisch zu lösen. War das einmal geschehen, so konnte man auf Nachahmung rechnen und der wichtige Vermittler dieser Periode, Iffland, erbot sich bereitwillig dazu.

Zunächst aber drängte sich noch eine andere Aufgabe ein: den gereimten Knittelvers in Wallensteins Lager richtig zu behandeln. Die Meister fürchteten die Klippe, welche in der Unregelmäßigkeit des Rhythmus, in der Verführung: allzuhörbar auf den Reim zu fallen, für den Redner lag, aber merkwürdig genug schickte sich Alles ungemein schnell darein. Es war als

*) Davon im nächsten Capitel.
**) I. Band S. 213.

ob der mittelalterlich-volksthümliche Vers den Deutschen im Blute läge; nur der Aufforderung bedurfte es, um ihn wieder natürlich und geläufig wie zur Zeit des Hans Sachs und Jakob Ayrer hervorzurufen.

Wallensteins Lager wurde zur Eröffnung des neuausgebauten Schauspielhauses in Weimar am 12. Oktober 1798 aufgeführt*) und spannte die Erwartung auf die Hauptstücke auf das Aeußerste. Aber erst je nach drei Monaten konnten sie, die Piccolomini am 30. Januar, Wallensteins Tod am 30. April 1799 in Scene gehen.

Das Regiesystem, welches Schröder eingeführt, das den größten Werth auf die Leseproben, als die eigentliche Basis der ganzen Kunstleistung, legte, war von Goethe adoptirt worden; in diesem Falle, wo das Rhetorische der Aufführung so neu und überwiegend wichtig war, mußten diese Proben nicht nur vervielfacht, sondern in förmliche Leseübungen verwandelt werden. Und so schwer war es, dem Rhythmus sein Recht zu verschaffen, daß Goethe im Eifer des Demonstrirens so weit gebracht wurde, eine der ersten und hochbegünstigten Künstlerinen beim Arme zu ergreifen, ihn im Jambentakte hin und herzuzerren und durch das Accompagne-

*) Weyrauch spielte den Wachtmeister, Leißring und Haide die Jäger, Vohs den Kürassier, Genast den Kapuziner, Beck den Bauer.

ment eines ingrimmig accentuirten Aechzens den Rhythmus begreiflich zu machen.

Es waren starke Geduldproben für alle Theile, welche die Lösung der neuen Aufgabe herbeiführte, und manche durch den früheren Prinzipalschlendrian eingerissene Gewohnheit wurde dem Werke hinderlich*).

Schiller hatte die Wichtigkeit eines genialen Darstellers für die Hauptrolle längst in Erwägung gezogen, und fast ein Jahr vor der Aufführung schon waren mit Schröder Unterhandlungen angeknüpft worden, um ihn zu bewegen: den Wallenstein in Weimar zu spielen. Obschon Schröder, der sich am Ende seiner Mission fühlte, der Erfüllung mancherlei Schwierigkeiten entgegenhielt, auch Schiller dazwischen wankend wurde und gegen Goethe die Besorgniß äußerte: daß neben ihm die andern Darsteller zu unbedeutend erscheinen würden und daß er das Stück dem nicht aussetzen wolle, so machte er doch in dem Prologe zu Wallensteins Lager, der sich auf die Eröffnung des renovirten Schauspielhauses bezog,

*) So schreibt Goethe nach einer der Leseproben an Schiller: „Mad. Teller las gestern die Herzogin insoweit gut, daß sie nichts falsch las, aber zu matt und leseprobenmäßig. Sie versichert: auf dem Theater würde das alles ganz anders werden. Da dieses fast eine allgemeine Schauspielermarotte ist, so kann ich sie ihr nicht besonders zurechnen, obgleich diese Albernheit hauptsächlich Ursache ist, daß keine bedeutende Rolle recht eingelernt wird und daß nachher vom Zufall so viel abhangt."

noch einen Sturm auf Schröder's Ehrgeiz, indem er mit der Erinnerung an Iffland's ehrenvolle Gastspiele ihn öffentlich mit den Versen herausfordert:

„Ein edler Meister stand auf diesem Platz
Euch in die heitern Höhen seiner Kunst
Durch seinen Schöpfergenius entzückend.
O! möge dieses Raumes neue Würde
Die Würdigsten in unsre Mitte ziehn,
Und eine Hoffnung, die wir lang gehegt,
Sich uns in glänzender Erfüllung zeigen.
Ein großer Meister weckt Nacheiferung
Und giebt dem Urtheil höhere Gesetze.
So stehe dieser Kreis, die neue Bühne,
Als Zeugen des vollendeten Talents.
Wo möcht' es auch die Kräfte lieber prüfen,
Den alten Ruhm erfrischen und verjüngen,
Als hier vor einem auserles'nen Kreis", u. s. w.

Auch dieser Versuchung widerstand Schröder, er war allzu theatermüde und mochte seinen wohlerworbenen Ruhm nicht an eine Unternehmung wagen, die ihrer Tendenz nach ihm fremd und bedenklich für seine Kunst überhaupt schien. So wurde Graff in die Hauptrolle eingeschult und die Aufführung brachte die volle Sensation in Deutschland hervor, welche die Gewalt des neuen großartigen Werkes, die ganz im Geiste des Dichters abgerundete Darstellung in Anspruch nahm*).

*) Vohs spielte den Max, die Jagemann die Thekla.

Entschieden war nun der Sieg der idealen Gattung, gewonnen für die dramatische Kunst das Gebiet einer überragenden Geistigkeit: die Bühne war den höchsten Ansprüchen der Poesie zugänglich gemacht. Mit der Aufführung des Wallenstein erzwang die ideale Entwicklungsperiode der Kunst ihre volle Berechtigung, unschätzbar war die Gunst der Verhältnisse, welche es möglich machten, das gewonnene Gebiet ohne Verzug auszudehnen und zu befestigen. Schiller war durch diesen Erfolg für seine noch übrigen Lebensjahre ganz und gar für das Theater gewonnen und seine Werke schlossen sich, in der Schule seiner lebendigen Erfahrungen, immer enger an die Praxis der Schauspielkunst an. Goethe, erwärmt und fortgetrieben durch den Eifer seines großen Freundes, widmete sich von nun an der Bühne mit einem Wetteifer, der ihm, selbst nach Schiller's Tode, die Ausdauer in dieser Thätigkeit zu einem Ehrenpunkte vor Deutschland machte.

So schloß denn das Jahrhundert, das in seinem Beginne noch die Schauspielkunst in einem wirren, wüsten und erniedrigten Zustande gesehen hatte, mit ihrem erhabensten und gewaltsamsten Aufschwunge. Durch die unwiderstehlichen Wirkungen, namentlich der Schiller'schen Poesie, deren Trägerin sie geworden war, stürzte sie Alles vor sich nieder, was ihr die Palme streitig zu machen suchte. Ueberall von dem Enthusiasmus der Nation begrüßt, die in ihren glanzvollen Productionen

sich freudig der eignen Würde bewußt wurde, hielt die dramatische Kunst einen Triumphzug durch Deutschland, wie er ihr vielleicht nicht wieder bereitet ist.

Um den Sieg des idealen Drama's zu verfolgen, mußten Goethe und Schiller vornehmlich darauf sehen, das Repertoir durchaus zu reformiren. Goethe erzählt: wie sie beschlossen hätten, „die deutschen Stücke, die sich erhalten ließen, theils unverändert im Druck zu sammeln, theils aber verändert und in's Enge gezogen der neuern Zeit und ihrem Geschmack näher zu bringen. Eben dasselbe sollte mit ausländischen Stücken geschehen, eigne Arbeit jedoch durch eine solche Umbildung nicht verdrängt werden." Wie nothwendig, wichtig und folgenreich diese Unternehmung, besonders wenn sie von tüchtigen Händen fort und fort geführt worden wäre, lehrt ein einziger Blick auf das unsystematische, heterogene, wüste Durcheinander unsres Bühnenrepertoirs. Es gelang den Meistern nicht den trefflichen Plan zu verwirklichen, aber sie legten rüstig Hand an das Repertoir durch neue Werke in ihrem Sinne zu nähren.

Goethe, dem ganz besonders an Herstellung einer gewissen Feierlichkeit und Würde auf der Bühne zu thun war, nahm zu den Mustern des théâtre français seine Zuflucht, von denen außerdem der Herzog das einzige Heil der deutschen Bühne erwartete. Goethe übersetzte

Voltaire's Mahomet und brachte ihn schon am 30. Jan. 1800 in Scene. Schiller, der zunächst mit dieser Richtung nicht einverstanden war, hielt sich an die Kraft und die Fülle des größten Musters, er bearbeite Shakespear's Macbeth, der am 14. Mai erschien. Aber die Formen, die er ihm gab, die tief greifenden Veränderungen, welche er sich mit den Heren erlaubte, deckten die einseitige antikisirende Richtung vollständig auf, welche die Weimar'schen Freunde glaubten der Bühne auferlegen zu müssen. Shakespear's naturwüchsige, volksthümliche Gestalten und Formen schienen ihnen — das bezeugen auch ihre brieflichen Mittheilungen — ungemodelt für unsre Bühne nicht brauchbar.

Schon am 14. Juni wurde Schiller's Maria Stuart gegeben. Ein neuer wichtiger Fortschritt in der nationalen Entwicklung. Es verdient hier als ein Beweis angeführt zu werden, welch einen Einfluß die neue geistige Atmosphäre dieser Zeit auf die Kunstgenossenschaft geübt hatte. Die junge, schöne bewunderte Jagemann, für welche Schiller die Rolle der Maria bestimmt hatte, erbot sich die offenbar ungünstigere der Elisabeth zu nehmen, eben weil sie eine schwierigere Aufgabe war und überließ der Frau Vohs die Rolle der Maria, womit diese nun den ersten wichtigen Schritt auf das tragische Gebiet that. Die junge Amalie Malcolmy nahm die Rolle der alten Kanedy. Schiller's Wort: „es wächst der Mensch mit

seinen großen Zwecken", bewährte sich hier. Wie in den 70er Jahren unter Schröder's erster Direction, wo auch die Ehre und das Gedeihen der Kunst das Panier war, um das sich Alle schaarten, wie in den Anstrengungen des Wiener Burleskenkampfes, wie in den besten Zeiten der Mannheimer Bühne bewegte jetzt die Weimar'sche Kunstgenossenschaft jener begeisterte Eifer, den die Schauspieler überall zeigen, wo man sie für höhere Interessen ernstlich in Anspruch nimmt.

Im nächsten Jahre (31. Jan.) verfolgte Goethe sein Prinzip mit seiner Uebersetzung des Voltaire'schen Tancred. Des Terenz Brüder wurden in einer Bearbeitung von Einsiedeln am 24. Oct. gegeben; die Bildungsmittel der alten Schulcomödien also ebenfalls zu lebendiger Wirkung herangezogen. Freilich ging man in dem Experimente so weit, den Schauspielern die altrömischen Masken aufzudringen, also eines der wesentlichsten Elemente der modernen Kunst, den Ausdruck des Mienenspieles, durch eine archäologische Spielerei zu unterdrücken.

Man muß immer im Auge behalten, daß die Maxime des ehemaligen Hofdilettantentheaters noch im Stillen fortherrschte und daß es Goethe'n vor Allem darauf ankam, sich durch die Versuche seines Theaters über alle dramatischen Möglichkeiten aufzuklären.

Lessing's Nathan, am 28. Novbr. aufgeführt*), wurde von Schiller eingerichtet. Ein Vorrücken auf mehr phantastischem Gebiete bewirkte er durch seine Bearbeitung der Gozzi'schen Turandot (30. Jan. 1802), während die Würde des Antiken durch A. W. Schlegel's Ion, und völlig siegreich durch Goethe's Iphigenia (15. Mai) behauptet wurde; obschon Fr. Schlegel's Alarcos (29. Mai) einen kleinen Rückschlag hervorbrachte. Im J. 1803 gewann Schiller den antiken Formen durch seine Braut von Messina (19. März) ein lebendigeres Interesse, erregte aber einen Sturm des Beifalls, als am 23. April die etwas verspätete Aufführung der Jungfrau von Orleans, den romantischen Ton wieder anschlug**). Iffland war mit

*) Es hieß damals, das Stück beträte damit zum ersten Male die Bühne und man hat das überall nachgesprochen; die Döbellin'sche Aufführung im J. 1778 war vergessen. Ja selbst in dieser Zeit war Weimar von Magdeburg um drei Monate übertroffen worden, denn der dirigirende Regisseur des dortigen Nationaltheaters, Ludwig Schmidt, hatte das Stück schon am 27. August gegeben.

**) In der Braut von Messina theilte Schiller, verlegen um eine Darstellerin der Isabella, diese wichtigste Rolle der jungen Malcolmi zu; ihre Darstellung der Donna Elvira in Mozart's Don Juan hatte ihm dies Vertrauen eingeflößt. Sie rechtfertigte es, und als Carolina Jagemann die Rolle der Jungfrau ablehnte, übernahm sie dieselbe und eroberte damit auch das Fach der jugendlichen Heldinnen. Ein merkwürdiger Bildungsgang, von der Herzogin von Friedland, Kennedy und Isabella

seiner glänzenden Darstellung des Werkes vorangegangen und hatte durch den Jubel der Aufnahme in Berlin Schiller wieder für das Stück ermuthigt. Die Urtheile des Hofzirkels*) und die Umständlichkeit der Aufführung hatten ihn so mißtrauisch gemacht, daß er schon die Absicht geäußert hatte, sie zu unterlassen. Inzwischen war die Darstellung von Goethe's natürlicher Tochter (2. April) kalt angestaunt worden, der Versuch mit dem antiken Lustspiele wurde mit Einsiedel's Fremde von Andros (6. Juni) fortgesetzt**), am 1. Octbr. aber die Schlegel'sche Uebersetzung von Shakespear's Julius Cäsar aufgeführt. Am 17. März des nächsten Jahres betrat Wilhelm Tell die Bühne, und Goethe experimentirte im September und October mannichfach mit seinem Götz, um ihm eine bühnengerechte Form zu geben, theilte ihn in zwei Hälften, legte ihn aber endlich zu einer späteren Umformung zurück. Am 30. Jan. 1805 gab Schiller seine letzte bedeutende Arbeit,

---

zur Jungfrau. Wir thun dabei wieder einen Blick in die Weimar'sche Schule und ihre entschiedene Forderung: die Kunstaufgaben möglichst zu objectiviren.

*) Der Herzog spottete über Schiller's keusche Darstellung der Jungfrau, er hatte nur die Möglichkeit einer Behandlung nach Art der Voltaire'schen pucelle im Sinne. Daß sein Urtheil am Hofe allgemein wurde, war in der Ordnung.

**) Auch im nächsten Jahre mit dem Heautontimorumenos des Terenz.

die Uebersetzung der Phädra der Bühne, erlebte noch die Bereicherung des Repertoirs durch Goethe's Mitschuldigen, Laune des Verliebten und der neubearbeiteten Stella, sah noch (23. März) das lange Gefolge seiner schwachen Nachahmer mit Collin's Regulus beginnen und wurde am 9. Mai, zur tiefsten Trauer für Deutschland, aus der Fülle des Schaffens durch den Tod hinweggerissen.

Durch ihn war die Wirkung der Weimar'schen Schule auf ihre Sonnenhöhe geführt worden. Seine Gedichte hatten in der hohen Sittlichkeit ihrer Tendenz, dem transcendentalen Gedankenschwunge und der begeisterten Schwärmerei so den tiefsten Seelenton des deutschen Volkes getroffen, daß dadurch das ideale Drama, die exclusive und gelehrte Richtung der Weimar'schen Schule populär geworden war. Den Bestrebungen Goethe's allein wäre das nie gelungen, wir sehen ihn mit der Aufführung seiner Gedichte immer nur auf Anerkennung eines kleinen Kreises angewiesen.

Auch war es Schiller's hingebender Eifer insbesondre, der die außerordentliche Thätigkeit, diese binnen sechs Jahren so erstaunlich anwachsenden Resultate der neuen Bewegung hervorrief, Resultate, welche, schon wegen der geleisteten Arbeit, um so mehr Anerkennung verdienen, als daneben doch auch alle Forderungen des bisher gültigen Geschmackes befriedigt wurden, die

Stücke von Iffland und Kotzebue, Zschokke u. s. w., sowie die Opern und Possen, welche an der Tagesordnung waren, ihren Platz fanden.

Schiller und Goethe hatten die Einrichtung getroffen, daß der eine immer das Einstudiren der Stücke des andern leitete, so gewannen sie den Aufführungen eine frische und unabhängige Auffassung. Das Studium begann mit Vorlesungen von Seiten der beiden Meister. Beide huldigten dabei — wie fast alle Dichter — einem stark gesangartigen und outrirten pathetischen Tone, der aber bei ihnen etwas Grundsätzliches hatte. Sie wollten die Bühnensprache auf ein bestimmtes Uebereinkunftsmaß, auf Feierlichkeit, Würde und Vornehmheit stellen und traten daher dem herrschenden Naturalismus mit stark ausgesprochenem Extrem gegenüber.

Diesen Ton übereinstimmend herzustellen, — woran die Behandlung des Verses wesentlich gebunden war — darauf gingen die sehr cultivirten Leseproben aus, denen nicht selten die Gegenwart des Herzogs ehrfurchtgebietenden Nachdruck gab. Einzelnen Rollen wurde dann noch besondre Nachhülfe gewidmet und auf den Theaterproben an die Uebereinstimmung des Totals die letzte Hand gelegt.

Daß dies formale System, die Geschmacksconvention, welche hiermit der Schauspielkunst auferlegt wurde, manchen Zusammenstoß mit dem Naturalismus erfuhr,

war unausbleiblich und würde in größerem Maße der Fall gewesen sein, wenn die Mehrzahl der Weimar'schen Mitglieder nicht mittelmäßige, also unselbständige Talente gewesen wären. Obwohl Schiller, durch seine leutselige und mehr hingebende Weise und durch die populären Erfolge seiner Werke bei den Schauspielern beliebter war als Goethe in seiner vornehmen Kälte und steifen Zurückhaltung, auch Schiller dem lebenswarmen Naturalismus, wo er berechtigt auftrat, williger den Zügel ließ, als Goethe: so gerieth doch auch er in verdrießliche Collisionen*).

Indessen war es, in diesen sechs Jahren der populären Glanzperiode des Weimar'schen Theaters, doch gelungen: der Schauspielkunst das ganz bestimmte Gepräge der neuen idealen Schule zu geben, den Grund zu einer Reform der Spielweise zu legen. Ein feinerer Sinn für Reinheit und Schönheit der Sprache war geweckt, die metrische Rede bewegte sich in rhythmisch gemessenen Schwingungen, Gang, Haltung, Bewegungen waren nach antikem Muster in ein übereinstimmendes Verhält-

*) „Ich will mit dem Schauspielervolk nichts mehr zu thun haben" — schreibt er einmal an Goethe — „denn durch Vernunft und Gefälligkeit ist nichts auszurichten, es giebt nur ein einziges Verhältniß zu ihnen: den kurzen Imperativ, den ich nicht auszuüben habe." — Die Differenz glich sich bald darauf wieder aus.

niß getreten, alles war schwebender, gemessener geworden und hatte damit an Würde gewonnen.

Die Regeln für Schauspieler, welche Goethe 1803 niederschrieb*), geben eine sehr genügende Vorstellung ebenso von der Trefflichkeit und praktischen Zweckmäßigkeit seiner Schule, als von den Künstlichkeiten, welche sich daran hingen. Die ausschreitende Willkür der bisherigen Darstellungsweise war gebändigt, der rohen Gewalt der Leidenschaft der Zügel des Würdigen und künstlerisch Geziemenden angelegt, der unvermittelten Nachahmung der Natur war die seither gültige Berechtigung auf der Bühne abgesprochen. Bewußte Herrschaft über den künstlerischen Stoff, sichres Maß in der Behandlungsweise, selbst bis zur Abgemessenheit, das war das System, welches, der unbegrenzten Hingebung und dem Sichgehenlassen der bisherigen Richtung entgegen, sich in der Weimar'schen Schule geltend machte.

„Kunst und Anstand" waren die Forderungen, welche Goethe voranstellte. „Die Schauspieler sollen nicht aus mißverstandener Natürlichkeit unter einander spielen, als wenn kein Dritter dabei wäre." Das war sein Grundsatz, während die Meister der Hamburger Schule gerade gesucht hatten: eine möglichst vollkommene Täuschung zu erzeugen, und das Publikum glauben zu

---

*) Goethe's Nachlaß B. IV, S. 296.

machen, es belausche oft nur Vorgänge, die auf gar keine Zeugen berechnet seien. Goethe's Gebot hieß: „der Schauspieler muß stets bedenken, daß er um des Publikums willen da ist." Die Hamburger Schule hatte dagegen gemeint: der Schauspieler müsse stets bedenken, daß das Publikum seinetwillen da sei.

Dieser Unterschied ist bedeutender als er scheint und charakterisirt die Wandlung, welche mit der Kunst vorgehen sollte, sehr scharf. Es ist wohl zu erwägen: was die neue Schule gab und was sie nahm? was bei dieser abermaligen Entwilderung eingebüßt, was bei diesem unläugbaren, großen Fortschritte verloren wurde?

Das Bühnendecorum wurde wieder in seine volle Herrschaft eingesetzt, die alten Conventionen traten wieder vollberechtigt auf. Die Profilstellung oder gar die Rückenwendung des Schauspielers, das Sprechen nach dem Hintergrunde u. s. w. war für Goethe ein Gräuel. Die Darstellungen bekamen, selbst bis auf das Lustspiel, einen bewußten, absichtlichen Vortrag, eine gewisse künstlerische Ostentation, und das wesentlich dramatische Moment der Unmittelbarkeit wurde geschwächt, das warme, gesund pulsirende Blut der bisherigen Spielweise abgekühlt. Es ging dies ganz folgerecht aus den dramatischen Gedichten der Weimar'schen Periode beider Meister hervor, in denen der Gedanke, die Schönheit der poetischen Form als vorherrschend auftraten, das wesentliche Lebensmoment dagegen, die charakteristische

Natur, zurückstand. Vornehmlich bei Schiller war dies der Fall, der wunderbarer Weise hierdurch einen Einfluß auf die Schauspieler übte, der dem Kotzebue's analog genannt werden muß, so unermeßlich auch der Abstand zwischen beiden Männern ist. Denn Schiller verwöhnte die Schauspieler ebenfalls, indem er sie auf interessante Situation und glänzende Rede vortheilhaft stützte, dagegen er an die Charakteristik nur schwache Forderungen zu machen schien. Bei Goethe's Gedichten war es wenig anders, obwohl in ihnen die Charakteristik um so viel stärker ist, als das Interesse der Situation schwächer. Wenn Schiller's Personen alle etwas Reflectirendes haben, so haben Goethe's fast alle etwas Reflectirtes, und der Ausdruck von Schiller's Menschen ist unmittelbarer, als der von Goethe's. Vom Egmont an, — und namentlich in der Hauptrolle dieses Stückes — äußert sich die sprechende Person selten wie unmittelbar und augenblicklich gedacht und empfunden, sondern mehr: wie ein Andrer sich über sie äußern würde. In der natürlichen Tochter ist diese Beeinträchtigung des wesentlich dramatischen Ausdrucks am Weitesten getrieben.

Für diese Dichter mußte ein erhabner, edler oder anmuthiger Vortrag, rhetorisch wie mimisch, bei der Darstellung die Hauptsache sein. Auf Ausbildung schöner Rede, würdevoller Repräsentation, auf das vollkommenste Ebenmaß aller Form und Erscheinung, auf Reinheit der Kunstgattungen ging also die Weimar'sche Schule vor=

nehmlich aus; und das mit um so strengerem Eifer, als diese Seiten der Kunst bisher in Verfall gerathen waren.

Die Weimar'sche Schule ist hiermit ihrer innersten Bedeutung nach eine Wiederholung des Correctiv's, das wir schon mehrere Male in der Kunstgeschichte haben auftreten sehen; in der Schulcomödie, den schlesischen Dichtern und der Gottsched-Neuber'schen Leipziger Schule. Es ist die Reaction der gelehrten und höheren Geschmacksbildung gegen die Ausschweifungen des Naturalismus in der volksthümlichen Schauspielkunst.

Aber noch nie war die veredelnde Poesie in so vollendeter Gestalt in die Entwicklung der deutschen Dramatik eingetreten, noch nie hatte sie eine so volksthümliche Ueberzeugungskraft gewonnen; Goethe und Schiller bezeichnen noch immer den Gipfel unsrer literarischen Errungenschaft. — Nur darf man nicht vergessen, daß die Schauspielkunst, so abhängig sie auch von der Dichtkunst ist, doch ihre selbständige Entwicklung hat, die in ihren Gipfelpunkten nicht immer mit denen der literarischen Entwicklung zusammenfällt.

So unbestritten daher auch die Weimar'sche große Periode dem deutschen Geiste, der deutschen Poesie den höchsten Ruhm gebracht hat, so müssen wir doch erst dem Verlaufe der Kunstgeschichte weiter nachgehen, bevor wir entscheiden dürfen, ob die Weimar'sche Schule für die deutsche Bühne, ob sie für die Schauspielkunst einen Moment ihres Lebens bezeichnet, wie er in Hans Sachs,

und vollkommner in Lessing hervorgetreten war: in welchem die Nation sich vollständig in ihrem Theater versteht und begreift, Dicht- und Schauspielkunst, Gedankenschönheit und sinnliche Kunsterscheinung sich vollkommen vermählen; oder ob die Weimar'sche Schule nur als eine veredelnde Durchgangsperiode zu betrachten sei, welche unsre vollendete volksthümliche dramatische Kunst vorzubereiten bestimmt war.

VIII.

Iffland's Direction des Berliner Nationaltheaters.

(1796—1814.)

In welcher Weise das ideale Drama im Allgemeinen von der Schauspielkunst ergriffen wurde, wird sich zunächst am Berliner Nationaltheater am besten wahrnehmen lassen, da kein Director williger war darauf einzugehen als Iffland; wenngleich auch er die ganze Strenge der Weimar'schen Schule nicht adoptirte.

Um die tonangebende Bedeutung überhaupt zu erkennen, welche die Berliner Bühne durch Iffland's Leitung erhielt, mögen wir uns der Talente erinnern, welche in der ersten Reihe der dortigen Kunstgenossenschaft standen. Die Art ihres Zusammenwirkens wird dadurch erkennbar werden.

Fleck stand auf dem Gipfel seines Künstlerruhms. Iffland pries sich öffentlich glücklich, in ihm einen Mitarbeiter zu besitzen, „dessen Freundschaft und Biedersinn das alte Märchen widerlegt, daß zwei Künstler mit gleicher Wärme für die Kunst auf Einer Bahn nicht in Frieden wandeln könnten.“ Es fehlte indessen viel, diesen Ausspruch zur Wahrheit zu machen. Fleck fühlte sich durch Iffland's Directorialstellung gekränkt, geringschätzte dessen Spielweise und machte es, durch sein durchfahrendes, zu Zeiten brutales Wesen, dem feinen, höfischen Iffland schwer genug: den Anschein guten Vernehmens zu erhalten.

Fleck zur Seite muß die geniale Frau Unzelmann (später Frau Bethmann) genannt werden. Sie hat das Publikum — in Oper und Schauspiel — in Darstellungen der größten Leidenschaft, Würde und Erhabenheit ebenso begeistert, als in der Zeichnung rührender Jugend, Anmuth und Lieblichkeit. Unübertrefflich gelang ihr die elegante Weltdame, ja ein seltner Reichthum des künstlerischen Naturells gönnte ihr auch den Ausdruck des Naiven, wenngleich dieser nicht ganz unbefangen und unvermittelt erschien. Gewiß ist, daß sie mit freiem künstlerischen Geiste die ganze Breite des charakteristischen Gebietes, von der Lady Macbeth bis zur Gurly, beherrschte. Mit unwiderstehlichem Liebreiz wußte sie zu gewinnen und zu fesseln. Ihre reiche Erfindungskraft verleitete sie wohl hie und da zu schillern-

der Virtuosität, aber ein feiner Tact, ein sehr gebildeter Geschmack — der auch die Mängel ihrer kleinen Gestalt, später ein entstellendes Halsübel, durch vortheilhafte Toilette vergessen zu machen wußte — lehrte sie überall ein anmuthsvolles Maß.

In dieser künstlerischen Koketterie war sie Iffland ähnlich, und es ist begreiflich, daß Beide in ihrem Zusammenwirken sich gegenseitig immer mehr darin bestärken mußten; um so mehr, als es schon damals eine Eigenheit des Berliner Publikums war: den geschickten Aufbau blendender Wirkungen, den Reiz geistvoller Aperçus besonders willig anzuerkennen.

Die Frau des Tenoristen Eunicke (später Händel-Schütz) stand in der Blüthe blendender Schönheit und eines warmen, vollkräftigen Talentes, das durch unvermittelte Natur, durch hinreißende Begeisterung große Triumphe feierte. Sie entzückte als Cynthio durch ihre reizende Gestalt und ihr zärtliches Feuer, sie wußte als Margarethe in den Hagestolzen förmlich bäurische Plumpheit mit der rührendsten Naivetät, als Jungfrau von Orleans die unschuldsvollste Schwärmerei mit begeistertem Heldenfeuer zu verschmelzen. Die Schönheit und Bedeutsamkeit ihres Mienenspieles und ihrer Geberden veranlaßte sie in späteren Jahren auf diese Eigenschaften eine abgesonderte Kunstgattung zu gründen; ihre mimisch-plastischen Darstellungen wurden berühmt.

Fleck's junge, schöne Frau war in unschuldigen und zärtlichen Rollen sehr anziehend, ihr etwas weinerlich hoher Ton in der Tragödie hatte zu jener Zeit, wo die Siegwartsromane noch herrschten, viele Liebhaber.

Die junge Schwachhofer, bald Eunicke's zweite Frau, war in Oper und Lustspiel die drolligste kleine Soubrette, voll Raschheit und Humor. Döbellin's Tochter, zu humoristischen Mütterrollen herangewachsen, machte die Erinnerung an die treffliche Brückner, ihr Vorbild, wieder lebendig.

Im männlichen Personale zeichnete sich Beschort aus. Er glänzte in der Oper als Don Juan und Orest, wie in der Tragödie als Hamlet und Posa und im Lustspiel als Chevalier und humoristischer Liebhaber. Schön, gewandt und liebenswürdig, voll Feinheit und Gefühl, vornehm im ganzen Wesen; nur von auffallend eckigen Armbewegungen. Hätte es seiner Stimme nicht an nachhaltiger Kraft gefehlt, so wäre er auch in der Leidenschaft hinreißend gewesen.

Mattausch machte alle Vorzüge eines warmen, kräftigen Naturalismus geltend, edles Maß dagegen und reine Formen erlangte er nicht; den Vers haßte er mit Erbitterung. Krampfhaft blieb er in der Heftigkeit, in Sprache und Mienenspiel. In herzlichen, derben und kriegerischen Charakteren aber war er zu Haus, das Ritterstück sein eigentliches Element.

Herdt zeichnete sich vorzüglich in finstern, polternden, auch humoristischen Alten aus. Seine Darstellung des Ritters von Reuß in Babo's Otto von Wittelsbach hat Engel für seine Zergliederung dieser Rolle in seiner Mimik zum Muster genommen. Schade, daß sein höchst mangelhaftes Memoriren ihn um alle reinen Erfolge seines Talentes betrog*).

Unter den Komikern erhielt der Veteran Reinwald sich noch eine Zeit lang in alter Gunst, wenngleich die Monotonie seiner Komik, welche durch sein nasales, schnarrendes Organ um so mehr auffiel, mit der Zeit ermüdete. Unzelmann dagegen wurde jetzt in Oper und Schauspiel der Liebling des lachlustigen Publikums. Unnachahmlich war er in Darstellung lächerlicher Vornehmheit und Würde, sein Baron Montefiascone in

*) Er vermeinte in seiner totalen Abhängigkeit vom Souffleur so vollständig in seinem Rechte zu sein, daß als er eines Abends die Jungfrau von Orleans als Thibaut eröffnete und den Souffleur nicht in seinen Kasten sah, er nach den ersten Worten schon steckte, an die Lampen vortretend sein Barett abnahm und zum Publikum im Tone der Beschwerde sagte: „Verzeihen Sie, ich kann nicht weiter spielen, der Souffleur ist nicht auf seinem Posten", und ruhig von der Bühne abging. Der Vorhang mußte fallen, der Souffleur herbeigeschafft und das Stück von Neuem begonnen werden. Das Publikum nahm dergleichen Intermezzi damals mit großer Bonhommie hin.

Isouard's Aescherling, sein Bürgermeister in den deutschen Kleinstädtern waren Meisterwerke; selbst den Patriarchen im Nathan spielte er mit vieler Delicatesse. Auch die drollige Trockenheit alter Bedienten gelang ihm sehr, mit dem Herabziehen seiner Mundwinkel, wodurch die krumme Nase sich erstaunlich verlängerte, regierte er die Lachmuskeln all seiner Zuschauer. Leider ließ er sich aber mit der Zeit, und besonders durch seine Unsicherheit in den Rollen, verleiten Hanswurstpossen zu treiben und die erprobten Späße und lächerlichen Gesichter zu feststehender Aushülfe zu brauchen.

Kaselitz, Labes und Rüthling waren ebenfalls ergötzliche Komiker, wurden auch sonst in ernsten Rollen des Schauspieles und der Oper benutzt, wie denn überhaupt damals fast alle Bühnenmitglieder amphibisch waren. Der erste Bassist Gern bekleidete zugleich das Fach zärtlicher und humoristischer Väter, Frau Unzelmann, die erste Heldin und Liebhaberin, sang Donna Anna, Gräfin im Figaro u. s. w. Selbst die berühmte Schick, die großartige Darstellerin von Gluck's Armide, spielte auch Nebenrollen im Schauspiele, wie die Pächterin in den Hagestolzen und Marquise Mondekar im Don Carlos. Eunicke, der erste Tenorist, mußte Repräsentationsrollen, Prinzen, Gesandte u. s. w. übernehmen, und der große Fleck sang den Capulet in Benda's Romeo und Julia.

Die Vornehmheit der premiers sujets: sich durch Aushülfsrollen entwürdigt zu halten, die comödiantische Politik: sich nur in brillanten Rollen zu produciren, war damals noch nicht durchgedrungen, noch immer galt es, selbst bei den fürstlich dotirten Theatern: festes Zusammenhalten zum gemeinsamen Kunstzweck; so war denn Iffland noch in dem Vortheile die ersten Talente aller Gattungen für die Totalwirkungen zusammenhalten zu können. Mußte er es doch auch geschehen lassen, daß bei den großen personenreichen Stücken, die unbehülflichsten Handlangernaturen — deren es in seinem Personale ebenfalls gab — seine Sorgfalt für das Ensemble oft genug zu Schanden machten.

Ueber den allgemeinen Charakter von Iffland's Direction können wir, nach der Kenntniß seines Mannheimer Wirkens nicht in Zweifel sein. Daß er im Grunde des Herzens dem bürgerlichen Drama am meisten zugethan war, geht aus seiner dichterischen, wie aus seiner schauspielerischen Individualität hervor. Daß also dies Gebiet die vollkommenste und am meisten harmonische Ausbildung unter seiner Leitung erlangte, lag in der Natur der Sache. Bürgerliche Schauspiele und Lustspiele wurden in Berlin ebenso natürlich als elegant und haltungsvoll dargestellt.

Zudem begünstigte Friedrich Wilhelm III., welcher bald nach Iffland's Directoratsantritt zur Regierung gekommen war, diese Gattung und die schöne Königin

Luise protegirte Iffland insbesondre um der moralischen Richtung seiner Stücke willen.

So geschah es denn, daß Aufführungen, wie die von Elise von Valberg, ein ausgesuchtes Ensemble darboten, daß auch die Oper aus ihrem phantastischen Gebiete sich in das der bürgerlichen Sentimentalität und modischen Eleganz überzusiedeln suchte und so die Uebersetzung der Fanchon, von dem in Berlin bewunderten Kotzebue, mit Himmel's graziöser Musik, zu einer vollendeten und den Ton des Berliner Theaters frappant charakterisirenden Vorstellung wurde.

Besondre Aufmerksamkeit werden daher diejenigen theatralischen Unternehmungen verdienen, mit denen Berlin sich dem idealen Fortschritte anschloß.

Zur Aufführung des Wallenstein drängte Iffland sich mit großer Beeiferung. Er kaufte das Werk, bevor noch der Erfolg in Weimar entschieden war, für den damals erstaunlich hohen Preis von 60 Friedrichsd'or und führte die Piccolomini am 18. Febr., Wallensteins Tod am 17. Mai 1799, mit ausgesuchter Sorgfalt auf*).

Diese rasche Nachfolge, nur wenig Wochen nach den Aufführungen in Weimar, mußte der Wirkung des Unternehmens großen Nachdruck geben, noch wichtiger aber

*) Wallensteins Lager gab er, seltsamer Weise, erst im Novbr. 1803.

war es, daß Fleck aus der Hauptrolle eine seiner größten Meisterschöpfungen machte; daß er durch die, aus der vollen Kraft und Tiefe seines Genies geschöpften Darstellung dem Gedichte, vor dem das Publikum anfangs stutzte, eine hinreißende populäre Anziehungskraft gab.

Mit dem raschen, unfehlbaren Griffe, der seiner Auffassung eigen war, hatte er sich des ganzen Umfanges der, an Gegensätzen so reichen Aufgabe bemächtigt. Der ungestüme dämonische Trieb der Herrschsucht seines Helden und die in sich versinkende Grübelei, die soldatische Härte und die zarte Neigung zu dem jungen Freunde äußerten sich durchaus natürlich als Eigenschaften einer geschlossenen Persönlichkeit, welche aber erst in dem unerschütterlichen Glauben an den geheimnißvollen Schutz der Sterne ihren Schwerpunkt fand. Dies Moment hob er auf so eindringliche Weise hervor, daß die ganze finstre Heroengestalt wie von unsichtbarer Macht getragen, wie von magisch anziehendem Grauen umgeben schien*).

Die Art, mit welcher er den Schluß der Traumerzählung spielte, war vielleicht der Höhenpunkt der Poesie seiner Darstellung. Er ließ, nachdem er die Worte: „mein Vetter ritt an diesem Tag den Schecken", mit energischem Nachdruck gesprochen, den Rest: „und Roß und Reiter sah ich niemals wieder", fast tonlos fortgleiten. Dies rhetorische Motiv stammte, wie wir

*) Tieck schildert es in dieser Weise

wissen, von Reinecke her; Iffland hat Fleck darin nachgeahmt und Eßlair hat es, bis zur Manier getrieben, auf unsre Tage gebracht. Aber bei Fleck gewann es tiefe Bedeutung, eine gewisse Kühnheit des Ausdrucks. Sein gewaltiges Auge verlor sich dabei mit einer vertraulichen Lust in das Grauen der unsichtbaren Welt, ein unheimliches Lächeln triumphirte mit der Unfehlbarkeit des Zutreffens seiner Träume und Ahnungen, die Worte flossen fast mechanisch, nur wie laut gedacht über die Lippen, als sei es überflüssig noch auszusprechen, daß der Reiter des Schecken verloren sein mußte. Und kaum hatte Illo die Worte gesagt: „das war ein Zufall", als mit den Worten:

„es giebt keinen Zufall
Und was uns blindes Ungefähr nur dünkt,
Gerade das steigt aus den tiefsten Quellen."

die ganze gespenstige Riesengröße seines Sternenglaubens sich aufrichtete. Wie aus unmittelbarster Offenbarung sprach er:

„Versiegelt hab' ich's und verbrieft, daß er
Mein guter Engel ist",

und schloß dann, wie verletzt und gestört in höheren Anschauungen:

„und nun kein Wort mehr!"

Aus allen Zeugnissen geht hervor, daß Fleck, ohne großes Gewicht auf die rhetorische Seite des Gedichtes zu legen, den Charakter aus der Fülle seiner Natur

faßte und so den historischen Wallenstein — hie und da selbst gegen Schiller's Absicht — durchsetzte. Er zeigte sich hierin ganz als ein ächter Jünger der Hamburger Schule: unüberwältigt von der poetischen Schönheit der Sprache, war ihm wesentlich um die Darstellung des Menschen, um die volle Lebendigkeit des Charakters zu thun.

Und hiermit deckt sich uns sogleich die Art und Weise auf, in welcher die Schauspielkunst im Allgemeinen sich der Aufgaben der Weimar'schen Dichter bemächtigte. Noch stand das Princip der Natürlichkeit bei allen andern Bühnen fest. Ueberzeugend lebendige Menschen zu geben, das war den Schauspielern erste und oberste Pflicht; in diesem Sinne hatte Schröder Schiller's Carlos aufgeführt, so ergriffen die Berliner Schauspieler den Wallenstein und alle andern metrischen Dramen; Iffland's Schule war nur eine Modification der Hamburger. Fleck, Iffland, Frau Unzelmann, Alle erlaubten sie sich Verletzungen des jambischen Rhythmus, setzten Sylben zu und ließen Füße fort, nicht weil ihnen das Gefühl für den Taktschritt des Verses abgegangen wären, sondern weil sie dafür hielten, daß er sich unterordnen, ja daß er sich verletzen lassen müsse, wo der unmittelbare dramatische Ausdruck eine völlig zwanglose, dem Redner natürliche Wortstellung verlange*). Sie hatten noch

*) Schiller selbst mißtraute dem Jambus vielfach, er wollte,

nicht gelernt, den Ausdruck der Rede gleich bei der ersten Auffassung nach den Bedingungen des Rhythmus zu stimmen, ihnen hatte die dichterische neue Form noch nicht zur zweiten Natur werden können[1], darum wollten sie lieber diese Form verletzen, welche ihnen willkürlich erschien, als die Wahrheit des Ausdruckes, von der sie eine absolute Ueberzeugung hatten. Ja die feinfühlende Unzelmann ließ sich ihre jambischen Rollen wie Prosa, ohne Absatz der Verse, schreiben, damit sie durch das Auge nicht verführt werde, die rhythmischen Abtheilungen zu Hemmungen des natürlichen Redeflusses zu machen. Das Beispiel fand nicht nur in Berlin, sondern an vielen Bühnen Nachahmung, noch heut existiren hier und da solche zu Prosa ausgeschriebene Rollen, ein Gegenstand des Spottes über die Unbehülflichkeit jener Zeit; und doch waren sie aus einem gesunden Gefühle, aus einer gegründeten Sorge hervorgegangen. Die Schauspieler wollten sich damals vor der Versuchung der Skansion, des gesangartigen Vortrages hüten und sich die Wahrheit und Freiheit des Ausdrucks bewahren; sie wollten dem Rhythmus nur die Geltung eines schönen Rededuftes zugestehen, der sich bei einer

auf Humboldt's Rath schon den Wallenstein in Prosa schreiben, und im Nov. 1801 schrieb er noch an Körner: „der Jambe vermehrt die theatralische Wirkung nicht und oft genirt er den Ausdruck."

edlen Natürlichkeit des Vortrages hinlänglich ankündigen werde, ohne daß er dem Hörer merklich vorgerückt werde.

In welchem Verhältniß überhaupt die Berliner Schauspieler zu der Weimar'schen Schule standen, tritt aus einer brieflichen Aeußerung Schiller's gegen Körner deutlich hervor. Er schreibt: „Madame Unzelmann spielt Maria Stuart mit Zartheit und großem Verstande, ihre Declamation ist schön und sinnvoll, aber man möchte ihr noch etwas mehr Schwung und einen mehr tragischen Styl wünschen. Das Vorurtheil des beliebten Natürlichen beherrscht sie noch zu sehr, ihr Vortrag nähert sich dem Conversationston und alles wurde mir zu wirklich in ihrem Munde. Das ist Iffland's Schule und es mag in Berlin allgemein Ton sein. Da wo die Natur graciös und edel ist, wie bei Mad. Unzelmann, mag man sich's gern gefallen lassen, aber bei gemeinen Naturen muß es unausstehlich sein, wie wir schon in Leipzig bei der Vorstellung der Jungfrau gesehen haben."

Die Berliner Schule wollte die Natürlichkeit des Vortrages bewahrt wissen, selbst auf die Gefahr, daß der Vers von unfähigen Rednern platt getreten würde, die Weimar'sche Schule führte gegen diese Gefahr die Schutzwehr eines gemesseneren, rhythmisch markirteren Vortrages ein, wollte lieber zunächst an Lebendigkeit einbüßen, um nur, mit Durchsetzung einer rhetorischen Dressur, die Verbreitung eines idealen Styles anzubah-

nen. Will man die Unterschiede scharf spalten, so kann man sagen: in Weimar wurde die Tragödie mehr declamirt als gespielt, in Berlin mehr gespielt als declamirt.

Dieser Unterschied stellte sich gleich bei der Aufführung des Wallenstein maßgebend für alle weitere Nachfolge der Weimar'schen Vorgänge heraus. Aber wie dies Werk die Grenzsäule einer neuen Periode, so bezeichnet es auch die Grenze eines der größten Talente. Wallenstein war Fleck's letzte bedeutende Schöpfung. Er starb am 20. Dec. 1801. Schon ein halbes Jahr vorher hatte das Publikum ihn verloren gegeben, als er sich einer lebensgefährlichen Operation unterziehen mußte. Er hatte vor derselben zum letzten Male den Wallenstein gespielt. Die letzten Worte: „ich denke einen langen Schlaf zu thun", hatten allgemeine Erschütterung hervorgebracht und mit Jubel begrüßte man den glücklich Hergestellten. Die Genesung sollte nicht von Dauer sein, er wurde in noch nicht vollendetem 45. Jahre der Kunst entrissen.

Die Mißstimmung in seinen letzten Jahren hatte seine früher gerügten Fehler und die Launenhaftigkeit seines Spieles nur gesteigert. Die willkürliche Spielerei mit Tönen und Geberden hatte immer mehr überhand genommen, weil er immer seltener in ganz gesammelter Stimmung war; wo er aber, wie im Wallenstein, von seinem Gegenstande ganz ergriffen wurde, stand er bis auf den letzten Tag in unerreichter Größe da.

Iffland beeilte sich, sein erster Lobredner zu sein und sagte in seiner Todesanzeige: „Die innere Kraft, welche ihm beiwohnte, hat es für ihn unnöthig gemacht, sein Talent durch geringe Hülfsmittel, welche sie sein mögen, geltend zu machen. Er war der Vertraute der Natur und wandelte in ihrem Geleite seine Künstlerbahn mit steter und stiller Gewalt. Der Ton der Gutmüthigkeit, womit er so innig rührte, war nicht das Werk der Kunst; er kam aus seiner redlichen Seele! Neidlos war sein Herz, sein Sinn mittheilend, und ein hohes, reges Ehrgefühl war die Richtschnur seines Thuns. Seinen Freunden treu bis zur gänzlichen Aufopferung, kann er Undankbare gemacht haben, niemals aber hat er Unglückliche gemacht."

Damit hatte Iffland, in der ihm eigenen Weise, ein Verhältniß abgethan, das manche Dornen für ihn gehabt und wesentlich dazu beigetragen, daß er sich in den ersten Jahren seines Berliner Lebens lebhaft mit Plänen beschäftigte: an den Rhein zurückzukehren*). Fleck

*) Zur Bestätigung dieser wenig bekannten Thatsache stehe hier die Stelle eines vertrauten Briefes an Werdy vom 24. April 1797: „Mein Schicksal hängt vom Frieden ab. Bleibt das linke Rheinufer französisch, so sehe ich nicht ein, daß der Churfürst das Theater halten könnte, so verliere ich im Leininger Lande meine physische und moralische Existenz — so würde mein Rückgang in die Pfalz sich in's vierte Jahr verziehen, wo ich freilich dann von eignem Vermögen an der Bergstraße leben

stand der Entwicklung, die er mit sich im Sinne hatte, im Wege, er klagte selbst gegen Schiller, daß er sich in Berlin als Schauspieler zurückgesetzt fühle. Fleck's Tod, wenn er auch seinen Wünschen Erfüllung brachte, hatte indeß keinen wahren Vortheil für ihn, er übernahm von nun an den Wallenstein und manche andre Heldenrolle, die ihn in die, seiner Individualität überaus ungeeignete Richtung brachte und seinen Ruhm so bedeutend schmälerte.

Die weitere Führung des Berliner Repertoirs stellt es dem Weimar'schen würdig zur Seite, nur bemerkt man überall, daß die theatralische Ausführbarkeit hier als Princip gilt, dort mehr die literarische Geltung. Auf dem Wege, welchen Goethe eingeschlagen: die tragédie classique zur Herstellung eines edleren Styles auf der deutschen Bühne wieder zu Hülfe zu rufen, folgte Iffland natürlich mit Bereitwilligkeit. Er gab i. J. 1799 Voltaire's Zaire in einer Eschenburg'schen Uebersetzung, aber er that den unendlich heilsamen Schritt zuerst: Shakespear in seiner vollkommenen Gestalt einzuführen, er verdrängte schon am 15. Octbr. die Schröder'sche Bearbeitung des Hamlet durch die Schlegel'sche Uebersetzung *).

---

können würde. Wird das linke Rheinufer an Pfalz und Leiningen zurückgegeben, so bin ich spätestens in 2½ Jahr nach Mannheim zurück. So ist mein vester Wille."

*) In Weimar wurde erst vier Jahre später die erste Schlegel'sche Uebersetzung: Julius Cäsar aufgeführt.

Das Jahr 1800 bringt in der idealen Richtung nur Alzire in Uebers. von Bürde, 1801 dagegen am 8. Jan. Schiller's Maria Stuart, am 25. Febr. Schiller's Bearbeitung des Egmont mit Reichardt's Musik, am 10. März Goethe's Uebersetzung von Tankred, am 23. Nov., allen Bühnen voraus, die Jungfrau von Orleans. Schiller war dazu eingeladen und feierte einen wahrhaft volksthümlichen Triumph.

Am 1. Jan. des nächsten Jahres wurde das neue Schauspielhaus, dessen Bau Iffland betrieben, mit Kotzebue's Kreuzfahrern eröffnet, am 24. Febr. erschien Collin's Regulus, am 10. März Lessing's Nathan, am 5. April Schiller's Bearbeitung der Turandot, am 15. Mai Jon von Schlegel, am 20. Juni Calderon's öffentliches Geheimniß, am 3. Aug. Corneille's Rodogune in Bode's Uebersetzung und am 21. Dec. schloß dies Jahr der größten Nacheiferung Weimar'scher Bestrebungen mit Goethe's Iphigenia.

1803 brachte er am 14. Juni die Braut von Messina, am 12. Juli Goethe's natürliche Tochter, am 3. Aug. Collin's Coriolan, am 28. Nov. Wallensteins Lager.

1804 am 12. Jan. Corneille's Andromache von Bode übersetzt, am 4. Juli Schiller's Tell.

1805 Balboa von Collin, am 4. Sept. Goethe's Götz in dessen neuer Einrichtung.

1806 am 24. März Schiller's Bearbeitung der Phädra, am 11. Juni Werner's Weihe der Kraft.

Dieses Stück hatte Iffland förmlich ins Leben gerufen, indem er bei dem vielverheißenden Dichter geradehin ein Gedicht, nach dessen eigner Wahl, bestellt hatte. Ein liberales Verfahren, das bis dahin noch nicht eingeschlagen worden war. Iffland führte damit ein neues Talent in die theatralische Wirksamkeit ein und überwand durch die Würde der Aufführung den Anstoß, welchen Luthers Erscheinung auf der Bühne zu geben drohte.

Von hier ab lähmte der schmähliche Druck der französischen Herrschaft Jahrelang durch ganz Deutschland die Fortentwicklung der Schauspielkunst in einem nationalen Sinne. Berlin hatte empfindlich darunter zu leiden. Das Theater, drei Jahre lang unter Befehl der französischen Commandantur gestellt, mußte sich bemühen die fremdländischen Sieger durch Oper und Ballett vornehmlich zu unterhalten. Darum finden wir von wichtigen Unternehmungen nur 1807 Werner's Söhne des Thales und 1809 Schiller's Bearbeitung des Macbeth auf dem Repertoir. In Folge der ungeheuern Anstrengung aber, welche Iffland in dieser Periode aufgewandt, war er körperlich und geistig geknickt und folgte fortan den Weimar'schen Unternehmungen nicht mehr mit dem alten Eifer. 1810 erschien nur noch Schlegel's Uebersetzung des Kaufmann von Venedig, um

zwei Jahre früher als in Weimar, dann aber viel später als dort: Don Carlos in jambischer Sprache und Mahomet in Goethe's Uebersetzung. 1811 Shakespear's Coriolan in einer freien Bearbeitung von Falk und am 25. Nov. Torquato Tasso *).

Die letzten acht Jahre seiner Direction bezeichnen ein vorherrschendes Bequemen in die Umstände, den Zeitgeschmack und die Vorliebe des Hofes. Er entzog sich der immer weiter fortschreitenden Reform, ihm schien es gerathen, auf dem von Schiller eroberten Standpunkte stehen zu bleiben und Schauspieler und Publikum dafür auszubilden, so wie er um Alles nicht den ihm eigenthümlichen Boden des bürgerlichen Drama's verlassen wollte. Kotzebue und Zschokke, Dichter, die sich diesem anschlossen, wie Holbein, dann Nachahmer Schiller's, wie Theodor Körner, fanden willige Aufnahme. Auf die spanischen Dichter ist er nicht eingegangen, aber den Erstling der modern=romantischen Schicksalstragödie, Müllner's Schuld, hat er selbst veranlaßt **). Ihre Aufführung fiel in sein Todesjahr.

*) Vier Jahre später als in Weimar.

**) Müllner, der durch das von ihm in Weißenfels gebildete Liebhabertheater zunächst zur Dichtung seiner kleinen Alexandrinerlustspiele veranlaßt worden war, hatte sich auch mit der Nachahmung von Werners 24. Februar, seinem 29. Februar, im

Um nun seinen Einfluß auf die Berliner Bühne und den seiner Schule auf die Schauspielkunst überhaupt ganz zu verstehen, müssen wir zunächst vollständig mit seiner Charakteristik als Schauspieler abschließen*).

Das treffendste und billigste Gesammturtheil darüber finden wir in einem Briefe Schiller's an Goethe. Er sagt: „In solchen närrischen Originalen, wie der taube Apotheker, ist es eigentlich, wo Iffland mich immer entzückt hat. Denn das Naturell thut hier so viel, alles scheint hier augenblicklicher Einfall und Genialität; daher ist es unbegreiflich und man wird zugleich erfreut und außer sich gesetzt. Hingegen in edlen, ernsten und empfindungsvollen Rollen bewundre ich mehr seine Geschicklichkeit, seinen Verstand, Calcül und seine Besonnenheit. Hier ist er immer bedeutend, planvoll und beschäftigt und spannt die Aufmerksamkeit und das Nachdenken, aber ich kann nicht sagen, daß er mich in solchen Rollen eigentlich entzückt oder hingerissen hätte, wie von weit weniger vollkommenen Schauspielern geschehen ist. Daher würde er mir für die Tragödie kaum eine poetische Stimmung geben können.“

Trauerspiel versucht, worauf Iffland in ihn drang, ein Stück zu schreiben, was den Abend fülle; so entstand die Schuld.

*) Hier ist, was S. 56 dieses Bandes, auch S. 233 von ihm gesagt ist, anzuziehen.

Man muß, um über Iffland's Individualität ganz klar zu werden, wohl in's Auge fassen, daß seine Eigenheiten und Mängel in der zweiten Hälfte seines Lebens bedeutender hervortraten, als in der ersten; sie waren zu großem Theil in seiner von Natur mangelhaften Begabung begründet, die mit den Jahren immer merklicher werden mußte. Seine untersetzte Gestalt war besonders durch einen stark hervortretenden Bauch verunstaltet, wogegen die Schenkel schwach, die Waden aber wieder, bei einem sehr kleinen Fuß, besonders stark erschienen. Das Gesicht war voll, der Mund breit und beredt, das Kinn hervortretend, Alles war ihm ungünstig, bis auf das große, schwarze Auge, durch dessen ausdrucksvollen Blick er sein sehr belebtes Mienenspiel auf das Wirksamste unterstützte. Sein Sprachorgan hatte wenig Klang und geringen Umfang, er war deshalb genöthigt, seine Accente, anstatt durch höhere Tonstufen, durch Dehnungen des Tones hervorzubringen, wodurch der Vortrag natürlich unkräftig und schleppend werden mußte. Und wagte er im leidenschaftlichen Ausdrucke höhere Intervalle, so schlug ihm die Stimme gewöhnlich in ein kreischendes Falsett um, was in Heldenrollen geradehin die beabsichtigte Wirkung vernichtete. Tieck sagt im Phantasus: „Iffland hat für seine Tonlosigkeit ganz eigne Modulationen erfinden müssen, woher jenes Zurücksinken der Stimme, jenes Husten, die Pausen, das Stottern der Verlegenheit und, um Effect

zu machen, dies plötzliche Aufkreischen, nebst andern Auswegen entstanden sind; künstliche Behelfe, theils um den Mangel zu verdecken, theils um aus diesem Mangel eine Art von Schönheit zu bilden*). Dies aber ist es gerade, was an ihm bewundert, ja ihm nachgeahmt wird, und aus welchen Schwächen und Mängeln eine Kritik der Kunst und eine Schauspielerschule sich zu verbreiten anfängt, die geradezu alles umkehrt und die Sachen auf den Kopf stellt." — In der That fehlte es nicht an gewichtigen Stimmen, welche seine tragischen Darstellungen, sowohl um seines gänzlich widerstrebenden Naturells, als um der Kunstgriffe willen, deren er sich als Reizmittel bedienen mußte, geradezu lächerlich fanden. Sein Wallenstein, Tell, Luther, Graf v. Savern, Pygmalion, wurden dahin gerechnet, und demungeachtet wußte er in diesen Rollen vor dem Publikum außerordentliche Triumphe zu feiern. Wenn es also wahr ist, was Schiller, Tieck und andere bedeutende Stimmen von ihm sagten, daß er weder großartiger Auffassung, noch eines poetischen Enthusiasmus fähig gewesen sei, so mußte allerdings die blendende Künstelei dieser Effekte, Ueberraschungen, Seltsamkeiten, kleinen Tableaux u. s. w., durch welche er den Beifall errang, den Geschmack verwirren.

---

*) Böttcher rühmt dies Anstoßen und Wiederholen in der Rede als scharf beobachtete Naturmotive, welche sein Spiel ungemein lebendig machten.

Es ist wohl der Mühe werth, diese kleinen Virtuosenkünste zu sammeln, welche seine Verehrer, wie seine Tadler ihm nachgewiesen haben; denn sie sind ein Erbtheil unsrer Tage geblieben.

So suchte Iffland gleich bei seinem ersten Erscheinen schlagend zu wirken und der Menge entscheidend zu imponiren. Schröder hatte dagegen seine Rollen unbefangen, oft ganz unscheinbar angehoben, je nachdem dies aus dem Gedicht hervorging, und die Darstellung erst fort und fort anwachsen lassen. Ferner suchte Iffland sein Publikum unablässig mit sich zu beschäftigen und durch sein stummes Spiel die Aufmerksamkeit von seinen Mitspielern abzulenken. Hierbei kam ihm seine ausdrucksvolle Miene, die Wirkung seines Auges, das interessante Spiel seiner Hände sehr zu statten; aber während er die Menge dadurch blendete und das zweideutige Lob erzeugte: wenn Iffland auf der Bühne sei, vergäße man aller übrigen Schauspieler, nahmen die feineren Beurtheiler leicht wahr, daß sein stummes Spiel manierirt sei, daß er besonders mit den gen Himmel geschlagenen Blicken, in ganz gleichgültigen Situationen, einen koketten Mißbrauch trieb. Auch durch Kontraste suchte er vornehmlich zu wirken, durch Fallenlassen Nachdruck zu geben. Diese Reinecke-Fleck'sche Manier hatte er nicht verschmaht und er wandte sie auf die seltsamste Weise an; z. B. in den letzten Worten des Wallenstein. Sein Freund und Bewundrer Funk sagt: „Iffland sprach sie

mit solcher Hervorhebung, solchem gedehnten Pathos und mit gen Himmel gezückten Augen, daß der große Künstler hier fast an Carricatur anstreifte, ungefähr so:

„Ich denke — einen — langen — langen*) —
Schlaf — zu thun —
„Denn — dieser — letzten — Tage — Qual —
war groß!
„Sorgt —"

und nun in schnellem fast hupfenden Tone den Rest:

„daß sie nicht zu zeitig mich erwecken!"

Er sprach und spielte auch viel zum Publikum, was demselben immer als besonders insinuante Aufmerksamkeit schmeichelt; auch reizte er es gern durch Ueberraschungen. Böttiger gesteht das zu, indem er sagt: „Oft läßt Iffland eine Stelle fallen, wo man Nachdruck erwartet hätte und überrascht durch Hervorhebung einer andern, die man ohne den Lichtstrahl, den der Künstler darauf zu leiten versteht, kaum im Halbdunkel erblickt haben würde."

Der Calcul der Eitelkeit, welcher hierin allein zum Grunde lag, war ganz richtig; dasjenige Publikum,

*) Dies war eine seiner Hinzufügungen, die er sich nicht übel nahm.

welches nur Unterhaltung im Theater sucht, wurde durch diese Spielart ungemein angezogen und gefesselt, Iffland galt ihnen darum für unübertrefflich, während alle diejenigen, welche ernstere Forderungen an die Kunst der Menschendarstellung machten und den maßgebenden Einfluß eines solchen Meisters auf die Kunst überhaupt erwogen, diese Virtuosenrichtung nur mit Bedauern aufkommen sahen.

Diese Gefallsucht war es auch größtentheils, welche Iffland zu unablässigem Gastspiel antrieb. „Das Vergnügen", sagte er, „das ein Künstler einem neuen Publikum giebt und von ihm empfängt, verleiht frisches Blut, neue Aussichten, erhöhte Kraft." Unfehlbar hat er darin Recht, auch mochte der wandelbare Thermometer des Berliner Enthusiasmus oft genug in ihm das Bedürfniß nach dieser Krafterneuerung erzeugen. Aber in dem Maße und der Leidenschaft, mit der er das Gastspiel trieb, mußte seine Gefallsucht immer gieriger werden und ihn — um überall den Succeß zu haben, der seinem Rufe angemessen war — zu gesteigerter Anwendung jener Mittel verführen, die nur zu richtig auf die schwachen Seiten des Theaterpublikums berechnet waren.

Iffland verlor jedoch darüber innerlich das Gleichgewicht einer bedeutenden Natur nicht, er kannte seine Schwäche und besaß Humor und Liebenswürdigkeit genug, sie einzugestehen. Daß dem un=

bestechlichen Wahrheitsfreunde Schröder gegenüber, das Bewußtsein seiner kleinen Künste immer am stärksten in ihm erwachte, ist uns schon aus seinem Mannheimer Leben bekannt, eine Aeußerung davon hat Lebrün uns aufbewahrt, die von Iffland's Gastspiele in Hamburg 1809 herstammt, da Schröder dem Theater fremd, es nur als Zuschauer besuchte.

„Iffland hatte sich die Rolle des Barons in der Lästerschule auf eine höchst drollige Art umgemodelt, die auch electrisch wirkte, obschon sie dem Charakterentwurf widersprach. Er mußte die Rolle wiederholen und Schröder war das zweite Mal in seiner Loge. Zum Erstaunen aller Mitspielenden erschien Iffland ein ganz Andrer und gab die Rolle viel gemäßigter, obwohl mit sichern und treffenden Zügen. Als ihm ein Mitspieler die Bemerkung machte, seine Laune sei am heutigen Abend nicht so übersprudelnd, als das vorige Mal, zeigte er auf Schröder's Loge hin und sagte: „die hohe Obrigkeit ist auf dem Posten.“

Er wußte, wie Schröder von ihm dachte; Meier hat es uns aufbewahrt. Das Urtheil lautet: „Iffland opfert zuweilen die Wahrheit des Charakters und Ausdrucks dem Verlangen zu gefallen und zu überraschen, und ordnet also sein eignes besseres Urtheil den Ansprüchen derer unter, denen obliegt, von ihm zu lernen. Es fehlt ihm nicht an Fähigkeit, strengen Forderungen

zu genügen, sondern einzig an Festigkeit: ungegründeten zu widerstehen"*).

Eine solche künstlerische Charakterschwäche muß bei einem Meister wie Iffland, der das Haupt einer einflußreichen Schule war, allerdings bedenklich erscheinen, aber man muß, um billig zu sein, hierbei doch einen Unterschied zwischen seinen Lehren und seinem Beispiel machen. Er hat die Künstelei, zu der seine ungünstig begabte Individualitat und seine Eitelkeit ihn hinrissen, niemals zum Prinzip erhoben; in seiner Schule galt der Spruch: haltet euch nach meinen Worten und nicht nach meinen Werken.

Kein Meister hat eine solche Anzahl von Schülern gezogen, er hat das Berliner Theater förmlich damit recrutirt. Die Uebereinstimmung der künstlerischen Zucht ist an dem Rest derselben, der jetzt noch den Veteranen-

*) So machte Schröder ihm den Vorwurf, daß er in „die Erben" einen ernsthaften Charakter zur komischen Caricatur herabziehe, aber er wußte auch Iffland's komische Erfindungskraft anzuerkennen, selbst da, wo er sie nicht richtig angewandt fand. Nach dessen Darstellung des geadelten Kaufmanns äußerte er: „Ich danke dem Himmel, daß es vorüber ist, das Lachen hat mir heftige Seitenschmerzen verursacht. Es ist nicht möglich, eine Rolle unverantwortlicher zu vergreifen, aber — wie hier vergriffen wurde, gehört zu dem Unnachahmlichen, und ich werde noch auf lange Zeit lachen, wenn ich an den heutigen Abend denke."

stamm der Berliner Hofbühne bildet, wahrzunehmen und dennoch haben sie sich alle auf verschiedene und eigenthümliche Weise entwickelt: ein Beweis, wie fest und bestimmt Iffland in seiner Lehrweise bei den musterhaften Grundsätzen hielt, welche in seinen Theater-Almanachen (1807 begonnen) der Beurtheilung vorliegen.

Unter seinen Zöglingen hat Bethmann sich besonders in Naturburschen und in treuherzigen Rollen ausgezeichnet. Rebenstein dagegen, das einnehmendste Liebhabernaturell*), voller Weichheit, Innigkeit und gemüthlichem Humor, gewann durch Iffland's vorzugsweis sorgfältige Erziehung die schönste männlich edle Haltung, warmen Ausdruck der Leidenschaft und einen feinen Takt der Empfindung, welcher Geist und eigentliche Bildung ersetzen mußte und ihn wenigstens überall vor dem entschieden Falschen bewahrte. Nur in einem Zuge war ihm sein Meister nachtheilig geworden: dessen künstliches Anstoßen und intercoupirtes Sprechen wurde ihm zu habitueller Manier. Stich, gewandt und voll Verstand, bildete sich schnell für Bonvivantsrollen aus. Hätte die Natur ihm ein wohlthuendes Organ und den Ausdruck des Gefühls verliehen, er würde im ganzen Umfange des heitern, jugendlichen Faches vortrefflich gewesen sein. Lemm, der einen

*) Er war auch als Spieltenor in der Oper sehr beliebt, in Rollen wie Joseph in Egypten, Orest, Biscroma, Papageno.

merkwürdigen, fast eigensinnig zu nennenden Bildungsweg einschlug und mit seinen Jugenderinnerungen an Fleck hing, dessen Eigenheiten sich auf ihn fortpflanzten, hatte doch Iffland viel zu danken. Erst bei gänzlichem Hineinwachsen in ältere Rollenfächer erlangte er seine volle Ausbildung, deren wahre Bedeutung erst jenseits der Iffland'schen Periode hervortritt. Außerdem erwuchsen unter Iffland's Einfluß die weiblichen Talente der jungen Eigensatz, Maaß, Fleck und Auguste Döring*), sowie die Männer Wauer, Blume, Rüthling, Gern, Maurer u. A.

Er hielt die jungen Leute entschieden in künstlerischer Zucht, sie lösten sich des Morgens mit ihren Rollen bei ihm ab, die Ordnung der Proben, die Disciplin des Personals erhielt er durch seine imponirende Vornehmheit, die zur rechten Zeit eine schneidende Schärfe gewinnen konnte. Auf diese Weise wußte er eine gewisse Würde in der Haltung des Institutes zu erzwingen, deren Gleichgewicht er selbst bei extremen Ausschreitungen nicht aufgab. Die berühmte Sängerin Schick vergaß sich auf einer Probe der Armida so weit, bei der Debatte über ein neues Kleid, das sie wünschte — ein Gegenstand, der gewöhnlich die Leidenschaft der Theaterdamen auf den höchsten Gipfel zu treiben pflegt — dem Director für

*) Später Frau Stich-Crelinger.

seine wiederholte höflich-bestimmte Weigerung in's Gesicht zu schlagen. Iffland ging, ohne Aufsehen zu machen, über diese äußerste Verletzung hin und beantwortete sie andern Tages nur durch einen Zusatz zu dem Strafartikel der Theatergesetze gegen Insubordination, worin er bei Vergehungen der Damen eine ausnahmsweis schonende Beurtheilung festsetzte; in dem Geschmack des spanischen Sprüchwortes: Weiße Hände beleidigen nicht.

Daß er auch strenge zu sein verstand, zeigt ein Rundschreiben, welches er am 9. März 1807 an die Mitglieder erließ, worin er Mißbräuche und Nachlässigkeiten, welche durch die nothgedrungene Zurücksetzung des Schauspiels gegen Oper und Ballett in jener Franzosenzeit eingerissen waren, schonungslos rügte. Er sagt unter Anderm darin: daß man geglaubt habe, man werde die Schauspieler, indem man ihnen feste, glänzende Stellungen gewährte, zu Dankbarkeit, zu Thätigkeit spornen und auf ihren Ehrgeiz wirken, aber man habe sich getäuscht und es sei nun nicht mehr Zeit den Verfall des Theaters zu beschönigen, man müsse dies Uebel bei seinem wahren Namen nennen. Von Darstellung eines Charakters, des Menschen in einer Rolle, sei gar nicht mehr die Rede, nur wenige erkennten ihre Pflicht, man sei träg und eigenliebig, gehe auf kein Zusammenspiel ein, habe keine Achtung vor dem Publikum, bei den Leseproben verhalte man sich theilnahmlos, zerstreut, gleichgültig, die erste Vorstellung selbst sei nur ein Mittelding

zwischen der letzten Probe und den matten Versuchen zur Vorstellung, die zweite Vorstellung — wenn nicht das Publikum selbst, vom Werthe der Dichtung ergriffen, das Stück in die Höh risse — enthalte kaum mehr Versuche etwas zu erreichen, und die dritte erlösche an innerer Mattigkeit und Leblosigkeit. Die Zeit der Nachsicht sei aber nun vorüber, man müsse mit Strenge einschreiten, diejenigen, welche sich vernachlässigten, in ein geringeres Rollenfach zurückversetzen, oder im schlimmsten Falle verabschieden."

Man ersieht aus diesem Rundschreiben, daß Iffland in seinem Bemühen um die gute Sache mit der alten leidigen Theatermisere ebensosehr wie alle Bühnenlenker vor ihm zu kämpfen hatte. Obenein war das Berliner Personal gerade zu der Zeit jenes Rundschreibens Iffland zu außerordentlichem Dank verschuldet. Er hatte, als mit der Besetzung Berlins durch die Franzosen, der königliche Theaterzuschuß aufhörte, die ungeheure Aufgabe über sich genommen: nicht nur das ihm anvertraute Institut, sondern auch die Kapellisten und Tänzer der italienischen Oper, die er nun völlig zum deutschen Theater heranzog, vor gänzlicher Mittellosigkeit zu bewahren. Dadurch löste er gewissermaßen die Verpflichtungen der Krone gegen mehrere Hunderte von Menschen. Es gehörte eine außerordentliche Umsicht, Rastlosigkeit, Erfindungskraft und Gewandtheit dazu, dies Unternehmen gegen die Prätensionen der fremden Sol-

datenherrschaft hindurchzuführen und durch Aufwendung aller erdenklichen Mittel zu verhindern: daß nicht auf Kosten der Stadt eine französische Truppe herbeigezogen wurde, wozu die französische Commandantur mehrmals schon Einleitungen getroffen hatte. Dieser Schritt hätte dem deutschen Theater Untergang gebracht. Natürlich war er aber dadurch genöthigt, der Oper vornehmlich Raum zu geben und den Schauspielvorstellungen durch angefügte Ballets bei dem französischen Publikum Cours zu verschaffen. Denn nur die Sprache der Musik und der Füße war den Fremdlingen verständlich.

In diesen patriotischen Anstrengungen um die Erhaltung der Berliner Bühne opferte Iffland alle Zeit und Kraft, Gesundheit und Lebenslust auf.

Seine Thätigkeit begann Tag für Tag des Morgens um 5 Uhr und endete nach Mitternacht. Er hatte die ganze Correspondenz zu führen, wenn nicht durch Schrift, doch durch Dictat, alle eingehenden Stücke zu prüfen, mit seinen Zöglingen — und das halbe Personal bestand daraus — die Rollen zu studieren, alle Anordnungen der Decorationen und Costüme zu treffen, alle Proben zu leiten, die Vorstellungen zu überwachen, immer auf dem Sprunge zu sein, um Forderungen der Commandantur, die oft die mühsamsten Vorbereitungen über den Haufen stürzten, entgegenzunehmen, oder ihnen mit diplomatischer Gewandtheit auszuweichen. Dazu spielte er selbst fast an jedem Schauspielabende, weil dadurch doch das

schwache Interesse des gedrückten deutschen Publikums noch in etwas für die Schauspielkunst erhalten wurde. Um auch die Franzosen dafür zu gewinnen, übersetzte er in den Stunden der Nacht die kleinen Stücke von Picard und andern Autoren, welche zur selben Zeit in Paris Glück machten. Seine Rollen mußte er größtentheils auf dem Wege nach und von seinem Landhause im Thiergarten memoriren*), wo er in Abgezogenheit und Stille wenigstens auf Stunden Erholung von seiner aufreibenden Thätigkeit fand.

Sein Widerwille gegen den brutalen Ton des Napoleonischen Regimentes, das niederbeugende Gefühl, welches ihm die Knechtschaft des Vaterlandes, das Unglück des preußischen Königshauses, dem er auf's Innigste ergeben war, einflößte, gab ihm wenig guten Muth in all seinen Anstrengungen, aber es trieb ihn auch an: jede Gelegenheit hervorzusuchen, um durch theatralische Anspielungen die Liebe des Volkes zu dem vertriebenen Königspaare zu nähren. Am Geburtstage der Königin, seiner verehrten Beschützerin, erschien er sogar mit

*) Er hatte dabei ein eigenthümlich humoristisches Verfahren ausfindig gemacht. Er ließ sich die Rollen von einem alten Theaterinspector, an dem er die Eigenschaft entdeckt hatte: grenzenlos falsch zu betonen, im Wagen vorlesen, und versicherte, daß diese merkwürdig falschen Accente ihm die Worte sichrer ins Gedächtniß prägten, als es auf irgend eine andre Art geschehen konnte.

einem Blumenstrauße vor der Brust auf der Bühne, erregte den Jubel des Publikums, wurde aber aus dem Theater sofort in Verhaft geführt, der indessen nur wenig Stunden dauerte.

Diese arge Zeit brach seine Kraft. Das Königspaar lohnte allerdings seine Treue, als es nach Berlin zurückkehrte: während einer Theatervorstellung wurde Iffland in die Hofloge gerufen, man sah die Königin ihm die Hand reichen, den König lange, die Hand auf seine Schulter gelegt, zu ihm sprechen, das Publikum stimmte mit lebhaftem Beifall diesen Gnadenbezeugungen bei; am 19. Jan. 1810 erhielt er den rothen Adlerorden, im nächsten Jahre den Titel eines Generaldirectors; das Alles schützte ihn aber nicht vor überhandnehmender Theatermüdigkeit, nicht vor den Wirren im Personale, die auch in Anfeindungen von Seiten des Publikums ausliefen. Man fing an, ihm Verdrießlichkeiten zu häufen, sandte ihm anonyme Briefe voll Vorwürfe, Beurtheilungen u. s. w., wenn er eben im Begriff war, die Bühne zu betreten, um ihm das Spiel zu verderben u. s. w. Außerdem beklagte er sich oft und bitter über den kritischen Hang des Berliner Publikums, dem weniger um den Genuß am Kunstwerke, als an einer zersetzenden Beurtheilung desselben zu thun sei. Er fühlte sich unheimlich in Berlin und sann immer noch darauf, sich nach Süddeutschland zurückzuziehen. Theils um sich ein Vermögen für diesen Zweck zu sammeln,

theils um vor unparteiischen Zuschauern seinen immer leidenschaftlicheren Beifallsdurst zu stillen, warf er sich mit um so größerer Heftigkeit auf das Gastspiel, muthete sich die anstrengendsten, übereiltesten Reisen, die Reihefolgen der stärksten Rollen binnen wenigen Tagen zu, achtete im J. 1811 eines bedeutenden Brustcatharrs dabei nicht und legte damit den Grund zu seiner Todeskrankheit.

Drei Jahre lang kämpfte er gegen das wachsende Brustleiden. Von dem Erfolge des Bades Reinerz getäuscht, fuhr er in seiner Thätigkeit, selbst gegen alle Warnungen, in seinen Gastspielen fort, deren eines in Karlsruhe (1812) ihn dicht an den Entschluß brachte, die dortige ruhigere Anstellung mit seinem Berliner Posten zu vertauschen. „Daß ich gar keinen Sinn für das dortige Geschäft mehr habe", schrieb er, „das thut mir weh. Zur Pflicht wird das Pflichtgefühl mich bewegen — aber das ist auch Alles; dieses Geschäft aber will mehr als Pflichtgefühl. Was das Berliner Theater geworden ist, ward es, weil ich mehr als Pflicht gethan."

Indessen verschlimmerte sich sein Zustand mit jedem Jahre, seine Thätigkeit erlitt immer längere Unterbrechungen. Seine letzte Rolle war die des Luther in der Weihe der Kraft am 5. Decbr. 1813; das letzte Mal erschien er auf der Bühne in der Gestalt Friedrichs des Großen, in einem von ihm gedichteten Prolog: „Liebe

und Wille", das am 23. Januar 1814 die Verbrüderung Rußlands und Preußens feierte. Noch einmal besuchte er Reinerz, diesmal ohne Wirkung, aber er sorgte in dieser Zeit, durch die Einleitung von Ludwig Devrient's Anstellung in Berlin, daß er wenigstens als Schauspieler einen würdigen Nachfolger fände. Zurückgekehrt nach Berlin endete er endlich in der Frühe des 22. Septbrs. 1814 sein arbeitsvolles, tiefbewegtes und theatermüdes Leben.

Iffland's Name, so hoch gefeiert er wurde, hat auch tiefe Herabsetzung erfahren; er ist zum Stichblatt geworden für alle Ausfälle gegen das bürgerliche Drama, wie gegen die Virtuosenrichtung in der Schauspielkunst. Die Verschuldung an der letzteren ist nicht abzulaugnen. Die weitere Entwicklung der Kunst zeigt den Saamen seines Beispiels wucherisch aufgeschossen, den seiner Schule großentheils erstickt und sparsam nur nachgewachsen. An der Wehmuth, mit welcher wir auf die Plagen, Kämpfe und Leiden seines Kunstlebens blicken, fordert die Nachwirkung desselben keinen geringen Antheil. Das nachwachsende Geschlecht hat sich seine Schwächen zu Nutzen gemacht, nicht seine Trefflichkeiten. Dennoch sind sie der Kunstentwicklung unverloren, und wie Iffland, gegen seine Vorgänger Eckhof und Schröder, die fort und fort gewachsene Veredlung in der Persönlichkeit der Schauspielkunst repräsentirt, so wird auch der Adel, die Feinheit, Grazie und Zartheit seines

Geistes sich wieder geltend machen, sobald die Zeit gekommen ist, wo der Kunst die Errungenschaften ihrer Entwicklungsgeschichte wahrhaft zu Statten kommen dürfen.

IX.

Ueberblick der Fortentwicklung

(bis um 1815).

Die heftigen Kriegserschütterungen, welche Deutschland während der Napoleonischen Zeit erlitt, haben im Ganzen das Wachsthum des theatralischen Lebens nicht gehindert. Wenn es auch hier und da gelähmt, oder nach dem Geschmack der fremden Sieger gemodelt wurde, so stärkte es sich dagegen an andern Orten fort und fort in der von Weimar ausgegangenen Richtung, und gerade von dieser Zeit der französischen Zwingherrschaft über Deutschland läßt sich nicht behaupten: daß französischer Geschmack sich in der deutschen Schauspielkunst weiter geltend gemacht hätte, als Iffland, Schiller und Goethe es bereits seit Ende des vorigen Jahrhunderts angebahnt hatten.

Obwohl Oesterreich den Kampf gegen Napoleon am ausdauerndsten führte und unermüdlich erneuerte, obwohl Wien mehrere Male von französischen Heeren überzogen wurde, so hat die Schauspielkunst dort ihren einmal eingeschlagenen Entwicklungsgang dennoch in keiner Weise aufgegeben.

Das leidige Pachtverhältniß dauerte am Burgtheater fort. Die Cavaliersdirectionen zogen sich die ganze Kriegsperiode hindurch; an eine eigentlich grundsätzliche Leitung der Schauspielkunst war daher nicht zu denken. Dennoch lebte sie, getragen von der unverwüstlichen Theaterlust der Wiener, in den Geleisen des Schröder-Iffland-Kotzebue'schen Repertoirs gesund und kräftig fort, nur spät und sparsam bequemte sie sich: den norddeutschen Fortschritten nachzutreten.

Der Freiherr von Braun stellte, nach Kotzebue's Abgang, 1802 den Dichter Treitschke als Regisseur der Oper, den jungen geistvollen und energischen Schreyvogel (West) als Theatersecretair an. Es waren tüchtige Männer, die Wahl war trefflich, aber es ging dieser guten Maßregel wieder, wie so vielen früheren, sie konnte gegen die eigenthümliche Zähigkeit der Wiener Verhältnisse nicht durchdringen. Schreyvogel suchte den Geist der Weimar'schen Schule, den er bei seinem zweijährigen Aufenthalt in Jena eingesogen, zu verpflanzen. Collins, eines angesehenen kaiserlichen Beamten Stücke, hatten der jambischen Sprache Bahn gemacht,

1801 wurde dessen Regulus, 1802 sein Coriolan gespielt. Nun war es möglich, Schiller's Jungfrau folgen zu lassen — worin Frau Roose (Betty Koch) excellirte — und im nächsten Jahre Goethe's Bearbeitung des Tancred zu bringen. Diese langsamen Fortschritte genügten Schreyvogel aber nicht, sie beflügeln zu können sah er keine Möglichkeit, darum zog er sich auf literarische Thätigkeit zurück und gab 1804 die Stelle auf.

Sonnleithner übernahm sie und führte sie zehn Jahre lang, wie es die Umstände geboten.

Im Jahre 1807 legte Freiherr von Braun seine Pachtung nieder und nun wurde sie gar von einer ganzen Gesellschaft von Cavalieren übernommen, an deren Spitze der Fürst von Eszterhazy stand. Fürst von Lobkowitz wurde Director der Oper, Graf von Palffy des Schauspiels. Brockmann, Koch und Lange wurden zu Regisseuren erwählt.

Die vornehme Liebhaberei, deren Spielwerk nun die Kunst geworden war, zeigte sich indeß dem Fortschritte nicht gerade abgeneigt und 1808 konnte Schiller's Bearbeitung des Macbeth erscheinen. Kabale und Liebe sogar durfte sich jetzt, freilich um 24 Jahre verspätet und in den lächerlichsten Censurverstümmelungen, auf die Bühne wagen*). 1809 erschien Don Car-

*) In der Meinung: jede Beziehung auf Wiener Persönlich-

los, ein Jahr darauf die Braut von Messina und Egmont.

Graf Palffy, dessen Theaterliebhaberei zur Leidenschaft wurde, übernahm 1810 noch obenein das Theater an der Wieden, und als die übrigen Cavaliere der Sache überdrüssig wurden, behielt er von 1814 an alle drei Theater, das Burg- und Kärnthnerthortheater, auf denen Schauspiel-, Opern- und Ballettvorstellungen wechselsweis gegeben wurden, und das Theater an der Wieden, auf welchem nun auch die Künstler des Burgtheaters sich zeigten. Hier wurde endlich die Aufführung von Schiller's Räubern gewagt, und um mehr als 30 Jahre verspätet wiederholte sich nun in Wien die ungeheure Sensation, welche dies Stück von Mannheim aus gemacht hatte. Aber neben dieser ver-

keiten und Verhältnisse aufzuheben, wurde der Präsident in einen Vicedom, der Hofmarschall in einen Oberhofgarderobemeister verwandelt, Chargen, welche es in Wien nicht gab. Welch eine Zumuthung für den Darsteller des Ferdinand: im höchsten Zorn anstatt der Worte: „war kein Marschall da?" hervorstoßen zu müssen: „war kein Oberhofgarderobemeister da?" Weil das Verhältniß vom Sohn zum Vater im Stücke ein vielfach übles Beispiel der Unehrerbietigkeit enthält, so hatte man den Ferdinand zum Neffen des Präsidenten (Vicedoms) gemacht, aber sich begnügt, nur die Wörter: Vater und Sohn abzuändern, wodurch dann die Stelle einen sehr verdächtigen Sinn erhielt, da Ferdinand sagte: „Oheim, Sie hatten einmal ein Leben an mich zu fordern, wir sind quitt."

späteten Erscheinung aus der Sturm- und Drangperiode trat am Burgtheater im J. 1813, allen Bühnen voran, die erste größere modern-romantische Schicksalstragödie, Müllner's Schuld, mit außerordentlichem Beifall hervor. Die Ansteckung, welche diese Gattung ausübte, verbreitete sich von hier aus und setzte sich hier auch in neuen dichterischen Talenten fest.

Ein großes Verdienst erwarb sich Palffy, indem er 1814 Schreyvogel auf's Neue, an Sonnleithners Stelle, als Theatersecretair und Dramaturgen gewann. Die verflossenen zehn Jahre hatten Wien empfänglicher für die ideale Richtung gemacht, von nun an gelang es Schreyvogel, soweit der Druck der Censur es irgend zuließ, die Wiener Schauspielkunst mit dem Aufschwunge, den die dramatische Literatur in Norddeutschland genommen hatte, in Uebereinstimmung zu setzen. Indem er die bisherigen vereinzelten Fortschritte des Repertoirs systematisch zusammenfaßte, fügte er Maria Stuart und Wallenstein hinzu, gab 1816 Torquato Tasso und seine Bearbeitung der Moreto'schen Donna Diana.

Mit dieser Arbeit legte Schreyvogel nicht nur das entschiedenste Zeugniß für seine Befähigung zu seiner Stelle ab, indem er durch die ebenso gewandte als pikante Sprache, durch die ganze Führung und Behandlungsweise der Rollen den feinsten Takt für die Schauspielkunst documentirte: er gab auch in dieser Aufführ-

rung gleichsam ein Probestück von der Kunstgattung, in welcher das Burgtheater während seiner hier beginnenden Glanzperiode musterhaft werden sollte.

Aus der gesund natürlichen Darstellungsweise der bürgerlichen Dramen, welche sich seit Schröder's Anwesenheit und der Verpflanzung der Hamburger Schule consolidirt hatte, war seit Beginn des Jahrhunderts eine immer feinere Behandlung des höheren Conversationsstückes erwachsen. Das Personal, das in Roose und dessen junger Frau schon musterhafte Talente besaß, hatte sich immer mehr in dieser Richtung vervollständigt. Der heitre frische Charakterdarsteller Karl Krüger war 1802, Ochsenheimer 1807 gewonnen worden. Korn, ein junger Mann von Bildung und feinem Geiste, betrat 1802 die Bühne und bildete sich vornehmlich im Conversationstone zu Roose's würdigem Nachfolger heran. Julie Löwe bewährte eben in der Rolle der Donna Diana die volle Meisterschaft im höhern Lustspiel, welche Korn als Prinz, Roose als Perin mit ihr theilten.

Obwohl das ernste Drama durch die Veteranen Brockmann und Lange, durch Koch, Klingmann, die jugendlichen Helden Koberwein und Heurteur, die Frauen Löwe, Weissenthurn, die junge Adamberger, Füger und andere angehende Talente würdig vertreten war, obwohl im Jahre 1815 die große tragische Meisterin Sophie Schröder

an die Spitze dieser Genossenschaft trat, so gelang es doch nicht, die Tragödie zu der Uebereinstimmung in Geist und Form zu bringen, welche das Burgtheater im bürgerlichen und feinen Conversationsstücke behauptete. Das Theater ist eben überall, auch ohne es zu wollen, der Spiegel des Lebens, der Wiener Geist aber war weniger geneigt, eine ernste, gedankenvolle und erhabene Anschauung menschlicher Dinge zu nähren, als sich an der gemüthlichen Wärme des umgebenden Lebens, an der Feinheit und Eleganz vornehmer Erscheinungen zu erfreuen.

Der Schau- und Lachlust mußte außerdem reichlich Rechnung getragen werden. Am Theater an der Wiedn herrschte das Ritter- und Spektakelstück, hier spielten die Pferde eine wichtige Rolle und machten die Bühne zum Circus; aber auch der Posse geschah ihr Recht, Hasenhut wurde dazu vom Leopoldstädter Theater herübergezogen.

Dort traten, unter Henslers Direction, neue dichterische Talente in Gleich, Meisl und Bäuerle hervor, unter den Schauspielern zeichnete sich Sartori als Polterer und Bramarbas aus, aber auch ein neuer Komiker von eigenthümlichem Wesen war seit 1804 heimisch geworden. Es war Ignaz Schuster.

Eine untersetzte Gestalt, die einen merklichen Höcker mit einer gewissen ironischen Grazie trug, gutmüthige, groteske Gesichtszüge, ein Auge von gemüthlicher Schelmerei, das, bei Beziehungen auf

seine Gestalt — die reichlich zur Würze dienen mußten — mit einem unnachahmlichen Blicke halb mitleidigen Spottes über die Schulter nach seinem Höcker schielen konnte. Im Ganzen eine komische Individualität, welche kleinbürgerliche Philisterei, die sich dann und wann für etwas mehr verkaufen will, am vollkommensten repräsentirte; woher denn auch der Parapluimacher Staberl durch ihn zu einer neuen burlesken Maskenfigur für unzählige Possen geworden ist. Der alte Lustigmacher schien in dieser Gestalt sich zum ersten Male ganz individualisiren und ins bürgerliche Leben zurückziehen zu wollen. Bald genug traten seine alten Nicken hervor, er ging mit einem Engländer auf Reisen, wurde wieder der parodirende Begleiter des Helden und so gab Staberl sich bald unverhohlen als der alte unsterbliche Hanswurst zu erkennen.

Wien führte also durch alle Stufenleitern des Geschmacks sein Theaterleben rühriger als jemals fort.

In Prag, wo Liebich's Regieführung seit 1797 die deutsche Schauspielkunst zu entschiedener Achtung gebracht hatte, blieb doch die Abhängigkeit von den Wiener Vorgängen und der Wiener Censur fortdauernd fühlbar. Auch hier fand das bürgerliche Schau- und Lustspiel die vollkommenste Darstellung. Liebich selbst war einer der ausgezeichnetsten Schauspieler im Fache der humoristischen und feinkomischen Väter, der auch die platteste Rolle zu veredeln wußte, obschon seine Versuche

in wirklich edlen Rollen der Tragödie gänzlich mißlangen. Anziehungskraft erhielten in der ersten Zeit die Stücke unsrer Kraftgenies — Goethe's und Schiller's Gedichte aus ihrer Jugendperiode — nur durch das tragische Talent des jungen Eßlair, welcher von 1797 bis 1800 unter Liebich seine ersten geregelten Studien machte.

Zu vollem Ansehen aber und sicherm Bestande gelangte das Prager Theater*), als 1806, nach Guardasoni's Tode, Liebich von den Ständen die Direction erhielt, die Abschaffung der italienischen Oper erlangte und dafür eine deutsche errichtete, welche nun, in ihren Mitgliedern mit dem Schauspiele verwachsen, die Herrschaft der deutschen Kunst glänzend durchsetzte. So wuchs diese Bühne in den nächsten sechs Jahren, im Zusammenspiel und der innern Lebenskraft seiner Talente, zu wahrer Musterhaftigkeit heran.

Die Frauen Ruth, Liebich und Allram zeichneten sich im ältern Fach, Frau Brunetti im heitern, jugendlichen aus. Julie Löwe wurde 1812 für das Fach der ersten Liebhaberin und Weltdame gewonnen und als sie dasselbe 1814 in Wien einnahm, von Christine Böhler (später Frau Genast) ersetzt. 1813

*) 1805 hatte Liebich den Pensionsfonds des ständischen Theaters gegründet.

trat der Liebling des Frankfurter Publikums, Karoline Brand*) für das naive und muntere Fach der Oper und des Lustspiels hinzu, ein Talent, das von den Eindrücken der Renner'schen Darstellungen erweckt, des innigsten, natürlichsten Gefühlsausdrucks ebenso sehr als der reichsten Erfindungskraft drolliger Munterkeit fähig war und darin wiederum der jungen Dorothea Böhler zum Muster wurde. Auch Auguste Brede gewann hier die Gunst des Publikums, und Sophie Schröder, auf dem Höhepunkte ihrer tragischen Meisterschaft, gehörte von 1813 bis 1815 dieser Bühne an.

Unter den Männern stand neben Liebich: Bayer, der, von 1801 an, zum ersten Liebhaber und Helden heranwuchs, Polawsky, vortrefflich als Chevalier und Bonvivant, Tilly und der Sohn des berühmten Reinecke in Väterrollen geachtet, Allram und Schmelka in niedrig-komischen Rollen allgemein beliebt. Der erstere hatte in seiner Jugend noch den Hanswurst in Stegreifburlesken gespielt, seine ungemein flüssige Improvisation ragte wie ein Curiosum der alten Zeit in die neuern Possenspiele herein. Schmelka hatte seine Entwicklung sogar vom uralten Comödianten-

*) Sie heirathete einige Jahre später Carl Maria von Weber, der 1812 die Direction der Prager Oper übernommen und dabei die ersten Beweise seiner hohen Befähigung gegeben hatte.

und Gauklerwesen angehoben und seine Laufbahn als Bajazzo einer Kunstreitergesellschaft begonnen. Die Equilibristenstückchen hingen ihm davon bis an sein Ende an. Unter Liebich aber legte er den Grund auch zu charakteristischer Komik, die ihn neben der hanswurstischen Ausgelassenheit zu einem der merkwürdigsten Komiker machte. Daß Brückl, von der Seconda'schen Gesellschaft*), hier mehrere Jahre lang Rollen wie Verina und König Philipp spielen konnte, beweist: wie weit bis gegen 1812 die Tragödie hinter den bürgerlichen Gattungen zurückblieb. Als sie sich aber mit Sophie Schröder glänzend erhob, wandte sich auch das Talent des jungen Ludwig Löwe, der sich bis dahin vornehmlich in komischen Rollen, als Thaddädl in den Wiener Possen und in komischen Tenorparthien der Oper, durch immer frischen Humor ausgezeichnet hatte, mit glücklichstem Erfolge dem ernsten und leidenschaftlichen Liebhaberfache zu.

Wilhelmi (v. Pannewitz) wurde 1810 der Bühne gewonnen, Liebich lenkte ihn vom Liebhaberfache ab und ließ ihn in der lächerlichen Rolle des Fabricius im Hausfrieden debütiren, später Intriguants und Charakterrollen spielen. In humoristischen Väterrollen wurde er sein Vorbild.

*) Siehe Seite 91.

Das außerordentliche Zusammenwirken und Zusammenstimmen dieser Kunstgenossenschaft hatte einen ganz andern Grund, als wir zu dieser Zeit an den vorleuchtenden deutschen Bühne wahrnehmen. Nicht der despotische Formalismus der Goethe'schen Schule, nicht der sittliche Zwang, den Iffland's Anstandsmaxime und nachhaltende Belehrung ausübte, nicht der sichere energische Griff, womit Schröder die Theaterpraxis handhabte, hielten hier die künstlerische Thätigkeit zusammen, es war Liebich's unwiderstehliche Gutherzigkeit und Seelenfreundlichkeit, der zu Gefallen eben Alles geschehen mußte, was er wünschte.

Noch einmal tritt hier, mitten in die, durch die Hof- und Nationaltheater völlig verwandelten Zustände, das patriarchalische Wesen der alten Prinzipalschaft in der liebenswürdigsten und heitersten Weise hervor. Liebich's Gesellschaft war eine Familie; die jüngeren Mitglieder nannten ihn Papa, er redete sie mit Du an, wie seine Kinder, regierte, belehrte und wies zurecht mit Zureden und Scherz. Aber dies patriarchalische Verhältniß war keineswegs, wie das zur Zeit der Neuber, aus gemeinsam kargem Leben und Verstoßenheit aus der burgerlichen Gesellschaft hervorgegangen, nein, Liebich hielt offne Tafel für die Mitglieder seines Theaters, wie für die Kavaliere der Hauptstadt, für Einheimische und Fremde von Geist und Talent. Sein Haus war der

heitre Sammelplatz alles Ausgezeichneten*), und von diesem Kreise aus gewannen die Theatermitglieder den Zutritt zu der besten Gesellschaft der Stadt. Dieser Aufwand, Liebich's Freigebigkeit an die Künstler und an Kunstzwecke, brachten ihn freilich tief in Schulden, doch die splendiden Unterstützungen der reichen Kavaliere erhielten sein Theater und sein Haus immer wieder aufrecht. Es waren seine anerkannten Verdienste um das deutsche Theater, aber es war auch das Einnehmende seiner Persönlichkeit, der großen, behaglich corpulenten Gestalt, der zutraulichen Bonhommie des breiten Gesichtes, seine redliche Gutmüthigkeit, welche einen beispiellosen Zauber auf alle Stände ausübte. Niemand konnte ihm etwas abschlagen. Derselbe Zauber fesselte seine Kunstgenossen an ihn; er machte die Theatervorstellungen zu gemeinsamen Familienangelegenheiten, wobei Niemand die unscheinbarsten Dienste verweigerte, und der leitende Wille des Meisters wurde erfüllt, fast ohne daß er ausgesprochen war.

Mit Liebich ging die alte Prinzipalschaft glanzvoll zu Grabe, als er am 22. Decbr. 1816 gestorben war: beweint von den Theatermitgliedern wie ein Vater von seinen Kindern, betrauert von der ganzen Stadt, die ihm

*) Auch Ludwig Tieck war eine geraume Zeit in diesem Kreise heimisch.

das stattlichste und ehrenvollste Grabgeleit gab, das Prag seit lange gesehen.

Erscheinungen dieser Art werden immer vereinzelt bleiben, weil sie an seltne Persönlichkeiten gebunden sind; nach allgemeineren Bedingungen bewegten sich die andern deutschen Theater fort.

In München machte Babo's Direction dem Reiche des Unsinns ein Ende; er brachte künstlerische Grundsätze und den höheren Begriff von der Schauspielkunst wieder zum Bewußtsein, den die Academie in den siebenziger Jahren schon thatsächlich anerkannt hatte*). Leider vermochte Babo nicht seine Begeisterung wirksam, seine Anschauungen zu Thaten werden zu lassen. Die Unzulänglichkeit der Literatendirection trat auch hier wieder zu Tage. Zur praktischen Leitung der Darstellungen wurde 1800 Beck von Mannheim, welcher dort nach Iffland dirigirender Regisseur geworden, als künstlerischer Director nach München berufen, leider nicht für lange Zeit; er starb nach drei Jahren. Heigel nahm seine Stelle ein, aber nur unter dem Titel eines Regisseurs; die künstlerische Autorität war wieder beschränkt worden, ohne daß Babo's dichterische dadurch an Kraft gewonnen hätte. Das Repertoir blieb ziemlich in dem Kreis des bürgerlichen und Ritterdrama's beschränkt, ein Standpunkt, den Babo freilich auch literarisch behauptete. Nur vereinzelt er-

*) S. II. Band. S. 299 u. f.

schienen die Schiller'schen Stücke der zweiten Periode, die Goethe'schen gar nicht, dem Geiste der Weimar'schen Schule schloß Babo sich nicht an. Freilich hatte er an dem Joche der Censur schwer zu tragen*), und dem Uebergewichte der glanzvollen italienischen Oper, sowie des Ballettes war nicht zu wehren; aber wenn Babo verstanden hätte, die Fäden der künstlerischen Thätigkeit mit sicherer Hand anzuziehen, wenn nicht sogar seine Schwachheit das Weiberregiment gefördert hätte, so würden seine guten Absichten der Kunst fruchtbringender und seine Direction von längerer Dauer als bis 1810 gewesen sein.

Im Kunstpersonale zeichneten die Veteranen Marchand, Frau Brochard und besonders der fein charakterisirende Huck sich aus, ferner Zuccarini, Heigel und Lambrecht in den älteren Rollenfächern, Dlle. Antoine (später Frau Lang) und der schöne Stentsch in jugendlichen Fächern. Frau Renner's erste Jugendblüthe zierte die Bühne bis 1807. Das Reinhard'sche Ehepaar und Frau Altmutter wurden ebenfalls von Babo angestellt.

Bemerkenswerth ist, daß 1811 auch in München ein Volkstheater (am Isarthore) nach Wiener Muster errichtet wurde, wie denn das Münchner Theaterleben sich

*) Unter Graf Seeau waren alle Kotzebue'schen Stücke eine Zeit lang verboten gewesen.

immer in Anschluß an das idiomverwandte Wien gehalten hat.

Da im übrigen Deutschland der Entwicklungsgang der Schauspielkunst immer mehr ein übereinstimmender geworden war, so ist an den meisten Theatern nur ihre äußere Gestaltung, das Wachsthum der Stabilität und besseren Organisation merkwürdig.

In Karlsruhe wurde 1810 ein Hoftheater errichtet. Der Hof dachte Iffland dafür zu gewinnen und eine Theaterschule damit zu verbinden, deren Nothwendigkeit bei den neuen Forderungen, welche der Schauspielkunst gestellt waren, immer dringender hervortrat; da aber Iffland sich zuletzt nicht entschließen konnte den preußischen Dienst zu verlassen, unterblieb diese Einrichtung.

In Stuttgart hob Herzog Friedrich 1801 den Pachtvertrag auf und übergab das Theater wieder der Hofverwaltung. Neue Schauspielhäuser wurden eingerichtet, alle Ausstattung wieder mit fürstlicher Liberalität, die innere Organisation nach Iffland's Rath und Anweisung getroffen.

1802 wurde Vohs von Weimar als künstlerischer Director berufen, der leider nur die ersten Grundzüge einer bestimmten Richtung in die zerfahrene Spielweise des vernachlässigten Personals bringen konnte; er starb schon nach 2 Jahren.

Immer größeren Glanz gewann die Bühne, als der Herzog Churfürst und 1806 König wurde. Die schwankende Hofdirection erhielt 1807 in der Person des Barons von Wächter mehr grundsätzliche Sicherheit, ja hier wurde auch wieder die Errichtung einer Theaterschule in Ausführung gebracht. Freilich geschah es abermals in Herzog Karl Eugen's summarischer Weise. Man machte die Theaterschule zu einem Anhängsel des Waisenhauses und suchte 50 bis 60 Waisenkinder aus, die man zu Künstlern und Künstlerinnen zu erziehen gedachte. In Hinsicht auf das Erlernbare, namentlich in der musikalischen Bildung*), erreichte man auch gute Resultate, natürlich aber höchst unbedeutende in der Schauspielkunst, die sich wohl bei ausgesprochenem Talente ausbilden, aber nicht summarisch anerziehen läßt. Die Anstellung talentvoller Lehrer — der berühmte Eßlair selbst wurde 1814 dazu gewonnen — konnte dem Institute nicht die erwartete Wirkung verschaffen, es wurde 6 Jahre später aufgelöst. Die schon in den achtziger Jahren in Mannheim, Wien und Stuttgart selbst gemachte Erfahrung wiederholte sich hier nur: daß künstlerische Bildung nicht mit der Kindererziehung beginnen könne.

Vom Künstlerpersonale sind in dieser Periode die Komiker Vincenz und Weberling, dann die

*) Krebs und Schelble, zwei ausgezeichnete Sänger, lehrten den Gesang.

Männer Pauli, Vohs, Gnauth, Lambert, Karl Schwarz, Miedke, Joseph Fischer *), Blumauer und insbesondre Eßlair, die Frauen Aschenbrenner, Vohs, Mevius, Brede, Miedke auszuzeichnen.

Die Mannheimer Bühne consolidirte sich unter badischer Herrschaft auf's Neue **). Selbst als Dalberg sich zurückgezogen hatte ***), und sein Schwiegersohn Freiherr von Venningen seine Stelle eingenommen, nach Beck erst Leonhardt, dann Brandt die künstlerische Direction — wenn auch unter dem Einflusse von zwei Hofcommissairen — geführt hatten, erhielt sich Mannheim in gleichem Schritte mit den übrigen Bühnen. Eßlair's Name zierte auch dieses Theater mehrere Jahre.

In Darmstadt wurde 1809 ein glänzendes Hoftheater errichtet, das aber, bei der leidenschaftlichen Liebe des Großherzogs für die Musik, fast ganz der Oper, und unter specieller Leitung des Fürsten selbst, diente.

Das Frankfurter Nationaltheater schlug sich mit wechselndem Erfolge durch die Kriegszeiten hindurch, die

*) Er spielte Chevaliers, wurde aber als Bassist in ernsten und Buffopartbieen bald berühmt.

**) Die Staatskasse gewährte einen jährlichen Zuschuß von 20,000 Fl.

***) Er starb 1806.

künstlerische Leitung erhielt sich unter dem Theatersecretair Ihlee und dem Regisseur Werdy. Die Elite der Talente bildeten außer diesem: Lux, Otto, Leißring, Dupree, Weidner, die Frauen Vohs und Elmenreich. Die junge Karoline Brand wurde hier zuerst bekannt und dadurch nach Prag gezogen.

In Kassel vernichtete die Fremdherrschaft das kaum zum Leben gediehene Hoftheater. Französische Oper, Schauspiel und Ballett wurden in verschwenderischer Pracht von deutschem Gelde hergestellt.

Besondre Aufmerksamkeit nimmt eine kurze Epoche des Bamberg-Würzburgischen Theaters in Anspruch, das der Dichter Graf Julius von Soden bis 1810 führte und nun dem Dichter und Schauspieler Franz von Holbein übergab. Dieser fand hier seinen Jugendfreund A. T. Hoffmann*), der durch den Krieg aus seiner juristischen Laufbahn geworfen, als Musiker, Maler und Dichter umher abentheuerte. Er erbot sich Musikdirector und Theatermaler zugleich bei Holbein's Unternehmung zu sein. An der Spitze des Personals standen der finstre, hagre Leo, der wunderlich geniale Charakterdarsteller und die leuchtend heitre Gestalt der anmuthvollen Frau Renner, dies Musterbild der rührendsten Naivetät, ungekünstelten In-

*) Den später durch seine Phantasiestücke in Callot's Manier u. s. w. berühmt gewordenen.

nigkeit und unerschöpflichen Humors; auch der junge Karl Lebrün zeichnete sich hier zuerst aus. Es fanden sich unter den Theaterfreunden anregende Persönlichkeiten, ein günstiger Zufall führte auch Carl Maria von Weber im ersten Jahre nach Bamberg, natürlich also, daß das Zusammentreffen solcher Capacitäten eine kühne Unternehmungslust erzeugen mußte.

Die Aufführung von Heinrich von Kleist's Käthchen von Heilbronn wurde in Bamberg versucht. In demselben Jahre, da der unglückliche, von seiner Zeit verkannte Dichter, am Leben und an sich selbst verzweifelnd, sich den Tod gab, trat dies überall verschmähte, wunderholde Gebilde seiner reichen Phantasie in das Bühnenleben hinaus.

Aber Holbein und Hoffmann gingen weiter in ihren Unternehmungen. Schlegel's Uebersetzungen des Calderon hatten die alte reiche Fundgrube des spanischen Theaters neu eröffnet und in der vollen Eigenthümlichkeit dieser Werke dem deutschen Publikum eine neue dichterische Welt zugänglich gemacht; Holbein suchte sie in die Bühnenwirklichkeit zu versetzen. Die ersten Aufführungen des standhaften Prinzen, der Andacht zum Kreuz, der Brücke von Mantible wurde gewagt. Hoffmann wußte durch die reichen Hülfsmittel seines musikalischen und malerischen Genies Holbein's Bemühungen zu unterstützen und so die Ausführung der

phantastisch auseinanderlaufenden Handlung dieser Stücke zu ermöglichen.

Die neu ausbrechenden Kriegeswirren machten 1812 die Fortsetzung dieser Theaterunternehmung unmöglich. Sie wird uns aber noch durch ein für unsre Kunst erfreuliches Ereigniß denkwürdig: Karoline Lindner erwies hier zuerst ihren Beruf.

Sie war die Tochter eines Schauspielers der Gesellschaft, unter dem Drucke untergeordneter Verhältnisse herangewachsen. Das erste Zeugniß natürlichen Kunstberufes, ein großes Nachahmungstalent, machte Holbein und Frau Renner auf das vierzehnjährige Mädchen aufmerksam, das den Komiker Hasenhut, nach dessen Gastspiele in Bamberg, frappant copirte. Dies Curiosum wurde auf's Theater gebracht und das große, acht weibliche Talent erndtete seine ersten Lorbeern als Peter in Menschenhaß und Reue, als Hans Holunder und Schneider Kakadu. Aber der drollige Uebermuth des jungen Mädchens verrieth Züge eines tieferen Humors und reichen Gefühlslebens, Holbein wagte es ihr sentimentale Rollen zu geben, unter denen die des Kotzebue'schen Schutzgeistes ihr Talent als eines ersten Ranges beglaubigte. Diese zwei Jahre unter dem Einflusse der Frau Renner ließen in Karoline Lindner die tiefsten Eindrücke zurück. Wenn ihre derbere Persönlichkeit es auch nicht zuließ, daß die elegante Grazie der Meisterin in ihr fortleben konnte, womit diese in Rollen wie

Isabelle in den Quälgeistern bezauberte, so übertrug sich doch die liebenswürdige Drolligkeit, die gesunde, unverstellte Natur ihrer Margarethe, die rührende Unschuld und vollquellende Innigkeit ihres Käthchens. In Karoline Lindner trat die nachfolgende Periode das reichste Erbtheil des Renner'schen Geistes an. Noch andre Talente sahen wir davon berührt, und überall war es der Ausdruck reiner, heitrer Natur und wahrhaft poetischen Gefühles, was an die Meisterin erinnerte.

In Hannover, das fortdauernd nur ein wohleingerichteter Stationsplatz für einige der besten Wandertruppen blieb, erwarb sich der Prinzipal Pichler das bleibendste Vertrauen.

In Braunschweig gewann die Gesellschaft der Frau Walter zeitweilige Stabilität und als sie 1813 den jungen Dichter August Klingemann zum Dramaturgen und Regisseur nahm, eine plan- und sinnvolle Leitung, welche sie mit den ersten in Deutschland in Uebereinstimmung brachte und in der künstlerischen Praxis herstellte, was sie für höheres Kunstleben befähigte: strenge Ordnung.

In Dresden und Leipzig wechselten die Gesellschaften des Franz und Joseph Seconda fortwährend in ihren Besuchen ab, die erstere nur Schauspiel, die andre nur Opern aufführend. Die von Franz Seconda erfuhr 1810 durch Opitz Tod einen wesentlichen Verlust. Er hatte das Lustspiel und das bürgerliche Stück wenig-

stens frisch erhalten, wenn auch die Tragödie nur das Bild der Zerfahrenheit und des steten Schwankens zwischen platter Natur und unnatürlicher Affektation darbot. Im Jahr 1807 schon hatte ein Besuch der Weimar'schen Gesellschaft in Leipzig diejenige Partei im Publikum, welche sich für den idealen Fortschritt interessirte, sehr gestärkt, obwohl die Freunde des Naturalismus sich gegen die kalte und conventionelle Manier der Goethe=schen Schule lebhaft aussprach. Gewiß war es aber, daß man seit dieser Zeit immer mehr ästhetische Forderungen an die Seconda'sche Gesellschaft stellte, je weniger sie dieselben zu erfüllen Anstalt machte. Christ wurde alt, Ochsenheimer war abgegangen, Weidner ersetzte ihn nicht völlig und blieb nur einige Jahre. Burmeister's Anstellung für das Fach zärtlicher und humoristischer Väter, Helwig's für das der Helden war großer Gewinn, auch bildete sich das schöne Talent von Christ's Tochter: Frau Schirmer, für das sentimentale Fach immer sichrer aus; dennoch war das ganze Institut dieses Pachttheaters so innerlich morsch geworden, daß man die Reform, welche 1814, während der russischen Occupation, auf Antrieb des feindlichen Gouvernements geschah, froh willkommen hieß. Die italienische Oper wurde mit der Franz Seconda'schen Schauspielgesellschaft vereinigt, die Theaterunterstützung aus der Staatskasse fortgezahlt. Franz Seconda behielt nur die ökonomische Aufsicht, die dramaturgische Leitung

wurde dem Hofrath Winkler — unter seinem Dichternamen Theodor Hell bekannt — übertragen. Man ersparte indessen dieser Organisationsverbesserung die vornehme Umständlichkeit einer complicirten Oberdirection, nach Wiener Muster, nicht. Dem Hofmarschall v. Racknitz wurde der zeitige Adjudant des russischen Gouverneurs, der Generalmajor Vieth, ferner der Kammerherr Karl Borromäus von Miltitz und der Appellationsrath Körner beigeordnet. Glücklicherweise wirkte dies Comite wenig auf die Praxis der Anstalt ein, die, nach wie vor, halbjährig zwischen Oper und Schauspiel abwechselnd, Dresden und Leipzig besuchte, aber von nun an merklich in die neuere literarische Bewegung hineinwuchs. Helwig wurde mit der Regie betraut. Julius, der sich in Breslau zu vollem Künstlerwerthe ausgebildet hatte, wurde für das Fach der Liebhaber, jungen Helden und Chevaliers gewonnen. Er war ein Muster von männlicher und doch fein gewogener Haltung, ein Meister des Welttons, zugleich voll Feuer und Innerlichkeit.

Im Jahre 1816 rief die Errichtung eines eigenen Stadttheaters für Leipzig auch die eines stabilen Hoftheaters in Dresden hervor, womit nun die Basis für ein gedeihliches Wachsthum der Kunst gegeben war.

Von den übrigen Schauspielergesellschaften, welche in den nördlichen Städten Bremen, Stettin, Danzig, Königsberg sich festsetzten, ist für die Entwick-

lung der Kunst nichts zu melden. Selbst von letzterer Stadt nicht, wo 1809 ein neues Schauspielhaus mit panoramischer Bühneneinrichtung, d. h. immer geschlossener Scene, eröffnet wurde, wo der würdige Anton Schwarz die Regie mehrere Jahre mit vieler Energie führte, ja Kotzebue einmal wieder im J. 1815 die Direction hatte.

Von Wichtigkeit ist es vornehmlich, unter den Stadttheatern nach dem Hamburger zu fragen, das Schröder einer Direction von fünf Schauspielern überlassen hatte, von welcher er hoffte, es in seinem Sinne fortgeführt zu sehen. Freilich hätte es dazu seiner Thätigkeit, Energie, Klugheit und Erfindungskraft bedurft, Eigenschaften, welche dem Comite zum Theil abgingen, theils durch die Vielköpfigkeit der Beschlüsse gelähmt wurden. Bald zeigte das Publikum sich unzufrieden, das sich angewöhnt hatte: den Gewinn der Theaterunternehmung gut kaufmännisch zu überwachen und danach seine Forderungen einzurichten. Diese wurden allmählig in Zeitungen und Flugschriften laut und lauter. Es fehlte den Directoren theils an richtiger Schätzung der Gefahr, theils an entschlossener Energie, den Forderungen zu genügen oder ihnen entgegenzutreten. Der Mangel einer würdevollen Persönlichkeit trat bald nach Schröder's Rückzug auf das Beschämendste hervor. Im April 1801 erlitt die Direction eine förmliche Niederlage. Sie wurde vor dem Beginn einer Theatervorstellung vom

Publikum auf die Bühne gerufen, nach Vorlesung eines förmlichen Sündenregisters mit Aeußerungen des Mißfallens, sogar der brutalsten Art, überhäuft und mußte Reue und Besserung geloben.

Den redlichen Löhrs brachte die erfahrene Schmach nach Jahr und Tag in's Grab, Langerhans trieb sie von Hamburg fort. Herzfeld, Stegmann und Eule führten die Direction weiter.

Indessen wuchs das Personal an ausgezeichneten Talenten. Leo, Wohlbrück, Solbrig, Aresto gehörten ihm auf mehrere Jahre an; der beliebte Komiker Costenobel von 1800 – 1818, Steiger, Schäfer, dann Schmidt, der lebhafte, frappante Charakterspieler, Jacobi, im jugendlichen Fache einer der begabtesten Naturalisten, Lenz (v. Kühne), eine kräftige, edle Heldennatur, wurden binnen zehn Jahren gewonnen. Unter den weiblichen Talenten zeichnete sich die liebenswürdige Frau Herzfeld, in heitren Rollen Frau Kühne als Künstlerinnen ersten Ranges aus, den höchsten Glanz aber empfing die Bühne durch die junge Frau Sophie Stolmers*), welche im August 1801 im Mädchen von Marienburg debütirte, 1804 den Baritonisten Schröder heirathete, bei einer bedeutenden Nützlichkeit in ersten Gesangpartien, im Schauspiele zunächst das Fach der Liebhaberinnen spielte, von

*) Wir haben sie schon in Wien angetroffen.

Jahr zu Jahr aber ihre hochtragischen Fähigkeiten immer entschiedener entwickelte.

Daß bei solcher Kunstgenossenschaft und einer Direction, welche wesentlich in Herzfeld's Händen lag, der aus Ueberzeugung und Pietät Schröder's Beispiele zu folgen strebte, die Hamburger Bühne sich immerhin mit allen übrigen messen durfte, ist gewiß, aber ihre glorreiche Vergangenheit war ihrer Beurtheilung zu ungünstig, man mäkelte an Allem, und niemand wurde mit jedem Tage unzufriedener mit dem vorhandenen Zustande als Schröder.

Er hatte sich auf's Land zurückgezogen, mit Lust auf die Führung der Wirthschaft, dann auf Untersuchungen über das Wesen der Freimaurerei, der er mit Begeisterung zugethan war, geworfen; es wollte ihm alles das nicht genügen. Seine Besuche des Theaters reizten die alte Lust, es brannte und trieb ihn wieder einzugreifen und zu bessern, was er nicht für recht gethan hielt; — und wer hätte ihm etwas recht machen können! Wie der alte Seemann, der, müde und abgenutzt von seinen Strapatzen, die Ruhe auf dem festen Lande gesucht hat, sie doch nicht lange ertragen kann, und es ihn wie mit dämonischer Gewalt wieder hinaus in die Stürme und Gefahren reißt, so konnte Schröder dem angeborenen Triebe nicht widerstehen. Schon 1806 stand der Entschluß bei ihm fest, das Theater wieder zu übernehmen, und bis die Contractzeit der Directoren abgelaufen

war, warf er sich mit Jünglingsfeuer auf Vorarbeiten zu den Maßregeln, mit denen er seiner Bühne den alten Ruhm wiederzuerwerben dachte. Nicht weniger als 64 englische Stücke bearbeitete er binnen 4 Jahren, länger als fünf Tage gönnte er sich für keines; er träumte: das Repertoir wieder um 20 — 30 Jahre zurück in seine alte gute Zeit versetzen zu können. Er commentirte die Theaterregeln des Riccoboni, um damit die gesunkene künstlerische und sittliche Bühnenobservanz wieder zu heben, große Kosten wandte er an bauliche Veränderungen seines Schauspielhauses; kurz man sah den alten erfahrenen Praktiker, allen Warnungen taub, mit dem ungeduldigen Eifer eines jungen Theaterenthusiasten einen Aufwand von Zeit, Mühe und Geld daran setzen um sich nur all die Wirren und Plackereien wieder aufzuladen, denen er vor zwölf Jahren mit Abscheu und Ekel entflohen war.

Auch an ihm erwies sich der geheimnißvolle Zauber des Theaterlebens, der wie der Biß in den Granatapfel unentrinnbar bindet.

Schröder übernahm die Leitung der Hamburger Bühne zu Ostern 1811 wieder. Es war ein ungünstiger Moment. Napoleon hatte Hamburg dem französischen Reiche einverleibt, die tiefste Niedergeschlagenheit war über die ganze Bevölkerung verbreitet. Dazu hatte das Personal große Verluste erlitten. Der würdige Stei-

ger war gestorben, die Familie Stegmann, Eule und Kühne, auch Leo und andere Mitglieder gingen ab.

Beruhigend war es für Schröder, daß Herzfeld die specielle Direction übernahm, daß unter neuen Talenten Anton Schwarz für das ältere Heldenfach gewonnen und so das Personal durch folgende Namen vertreten wurde:

Herzfeld und Frau, Sophie Schröder, Costenobel, Schäfer, Jacobi, Schwarz, Schrader, Schmidt, Frau Krickeberg, Becker, der früher Regisseur unter Goethe gewesen war, die junge Fleck (später Frau Dr. Unger) u. s. w.

Immer ein Verein von Talenten, wie er mit jedem Jahre der Theatergeschichte seltener werden sollte und der unter Schröder's Leitung viel verhieß. Die Gunst der Umstände fehlte ihm zur Erhaltung.

Der Druck der Zeiten machte das Publikum untheilnehmend, die tyrannische Censur der Fremdherrschaft ein anziehendes Repertoir unmöglich. Alle Stücke, welche bei dem Publikum das Bewußtsein der Nationalität erwecken, den Haß gegen seine schmachvolle Unterdrückung anregen konnten, wurden ohne Weiteres verboten. Alle Gedichte von Goethe und Schiller, die größeren von Kotzebue. Die kleinlichste Mäkelei vertilgte mit der größten Aengstlichkeit sogar in jedem Stücke die Wörter: Vaterland, Vaterlandsliebe, Freiheit, Tyrann, Unterdrückung u. s. w. Das Repertoir mußte

sich in einer schmählichen Unanstößigkeit, großentheils auch im Bezirk der Oper halten. Dazu erzeugten die neuen Schröder'schen Bearbeitungen entschiedene Langeweile, ja bittre, kränkende Beschwerden. Die jetzigen Schauspieler vermochten nicht mehr: dem verjährten Geschmacke Reiz zu geben, die Zeit war nicht mehr, in welcher inhaltlose Stücke bloß durch die Darstellung anziehendes Leben bekamen*).

Ein heißer Sommer kam hinzu, das Schauspielhaus zu veröden, Schröder's Verluste wuchsen mit jedem Tage. Anstößige Theatervorgänge zwischen den beiden ersten Sängerinnen, den Frauen Gley und Becker, verbitterten ihm die Leitung, die Plackereien des französischen Gouvernements machten sie ihm zuletzt unerträglich. Unter Anderm mußte er auf seinem neuen Theatervorhange die Figur des zu Boden getretenen Lasters wiederholt übermalen lassen, weil die Franzosen fanden: es sähe ihrem Kaiser ähnlich. Die Aufschrift des Comödienzettels, seit 1809 „Stadttheater" lautend, hatte Schröder in „deutsches Theater" abgeändert, um es von dem französischen zu unterscheiden; er mußte statt dessen setzen: „Theater am Gänsemarkt," weil das Publikum nicht erinnert werden durfte, daß es ein deutsches sei.

*) Der naive Jacobi sagte von diesen Schröder'schen Stücken: „wenn Er sie uns verlas, waren sie alle gut, aber in unserer Mache gingen sie regelmäßig zum Teufel."

Endlich wurde er gar eines Tages im September durch Gensd'armerie nach Wandsbeck zum Marschall Davoust gebracht, um sich wegen Aufführung des Kotzebue'schen Singspiels „das Dorf im Gebirge" zu verantworten, wodurch, wie man behauptete, das Publikum gegen die Militair-Conscription aufgebracht werde. Obwohl es Schrödern gelang, seine Freisprechung von der thörichten Verdächtigung zu erlangen, so bestimmte doch dieser Vorgang ihn endlich zu der öffentlichen Erklärung: daß er die Direction wieder niederlegen werde.

Er hielt Wort und schied somit zu Ostern 1812 für immer vom Theater. Er hatte 60,000 Mark eingebüßt und der Kunst gar keinen Nutzen zu bringen vermocht. Mit dieser letzten Erfahrung hatte er das Theater völlig abgethan.

Er gab sich nun ganz der freimaurerischen Thätigkeit hin. Seit 1799 war er deputirter Großmeister, 1814 wurde er wirklicher, und auch auf diesem Gebiete handelte er dem Wahrheitsdrange seiner Seele und der furchtlosen Energie seines Charakters gemäß *).

*) Er trat dem mystischen und kleritalischen Ordenswesen, das besonders in Berlin unter Wöllner's und Bischofswerder's Einfluß um sich gegriffen und mehr als einen Souverain gewonnen hatte, mit Entschiedenheit entgegen und stellte die altenglische einfache St. Johannismaurerei, die von den ältesten Arbeitercorporationen datirt, wieder her. Auch in dieser Thätig-

Genugen aber fand sein nie zu stillender Durst nach Beschäftigung auch hieran nicht und astronomische Forschungen fingen an ihn auf das Lebhafteste einzunehmen.

So im eifrigen Bemühen um Verbreitung reiner Humanitat, in Betrachtung und Ergründung der wunderbaren Ordnung des Weltensystems klärte sich sein Leben immer stiller ab und löschte endlich, in ländlicher Stille, an der Schwelle seines drei und siebenzigsten Jahres am 2. Septbr. 1816, befriedigt an sich selber, aus.

Wenn Schröder auch nicht der größte deutsche Schauspieler gewesen wäre, so würde seine menschliche Entwicklung allein eine der merkwürdigsten Erscheinungen bleiben.

Die Direction des Hamburger Theaters war zu Ostern 1812 von Herzfeld übernommen worden, der sie geschickt und ausdauernd durch die schwere Leidenszeit hindurch führte, 1815 aber mit Schmidt theilte.

keit warf man ihm eine gewisse herrschsüchtige Unbedingtheit und radikale Gewaltsamkeit vor, vielleicht aber war sie auch hier an der Stelle, wie bei seiner Theaterleitung. Seine Reform drang doch hindurch und das sogenannte gereinigte englische System der Maurerei trägt Schröder's Namen.

Daß diese alte Schulstätte der Natürlichkeitsrichtung getreu blieb, daß, wie in Berlin und Wien, das bürgerliche Stück fort und fort in Hamburg die gediegenste Darstellung fand und Schröder's Geist darin sich am fühlbarsten erhielt, kann uns nicht wundern. Aber die Schauspielkunst säumte auch hier nicht, sich in all der Kraft und Gesundheit, welche die Naturtreue ihr gab, dem neuen idealen Aufschwunge anzuschließen.

Sophie Schröder war davon das glänzendste Beispiel.

Alle Vorzüge der bisherigen Periode: die sinnliche Lebenswärme, tiefe Innigkeit und überwältigende Leidenschaftlichkeit des Ausdrucks verloren bei dieser merkwürdigen Frau durch die gemessenen Formen nicht das Geringste von ihrer Frische und Unmittelbarkeit. Hinreißend im Sturm der Zärtlichkeit, erschütternd im Schmerze, wahrhaft Schrecken und Grauen erregend im Zorn, Haß und Verachtung hatte sie gleichwohl in der Recitation des Verses eine Würde, Anmuth und Flüssigkeit erworben, die kein Zögling der Weimar'schen Schule erreichte.

Freilich war sie dabei von Sprachorganen und einer Stimme unterstützt, welche an Kraft und Weichheit, Umfang und Biegsamkeit alle Forderungen beschämte, aber ihr Geberden- und Mienenspiel war nicht weniger mächtig, obschon die etwas vollen Formen ihrer untersetzten

Gestalt dem Adel ihrer Haltung und Bewegungen nicht günstig waren und ihr Mienenspiel, wenn gleich von dem gewaltigen Blicke des schönen Auges unterstützt, den etwas unedlen Ausdruck des breiten Mundes zu überwinden hatte.

Sophie Schröder ist für diesen Entwicklungsmoment der Kunst darum höchst merkwürdig, weil sie das Ziel der Weimar'schen Schule auf dem Wege der Hamburgischen erreichte. Sie war, in der Periode der Reife und Harmonie ihrer Ausbildung*), gerade im poetisch-rhetorischen Rollenfache, als Iphigenia, Phädra, Isabella u. s. w. unübertrefflich, und doch war in ihr die Schauspielkunst nicht zur Dienerin des literarischen Fortschrittes geworden, sondern hatte sich der neuen Aufgaben völlig selbständig bemächtigt. Ihr that die ideale Form keinen Zwang an, sie war ihr wirklich zur andern Natur geworden, und hierin bezeichnet Sophie Schröder — verglichen mit Fleck, Iffland und Frau Unzelmann — schon einen entscheidenden Fortschritt in der Kunst**).

*) Diese Periode reichte bis in die zwanziger Jahre, von wo ab der Meisterin dann das reine, edle Maaß in ihren Schöpfungen merklich verloren ging.

**) Sophie Schröder wurde durch die Franzosenherrschaft und die Drangsale der Belagerung aus Hamburg vertrieben. Sie war, als im März 1813 die Russen auf kurze Zeit Hamburg besetzten, mit der russischen Kokarde geschmückt auf dem Theater

Ihr zur Seite muß ein männliches Talent genannt werden, das, ebenfalls außer Berührung mit der Weimar'schen Schule, sogar auf den südlicheren Theatern, eine rhetorische Reife gewann, die ihm die Bewunderung von Norddeutschland verschaffte. Es war Ferdinand Eßlair.

Er war der Sohn eines österreichischen Beamten, 1772 zu Essek in Slavonien geboren, folgte seiner früh ausgesprochenen Neigung zur Kunst und betrat 1795 in Insbruck die Bühne. Durch einen Verein der seltensten Gaben war er von Natur zum Heldenfach bestimmt. Eine überragend hohe Gestalt, ein schönes blaues Auge, regelmäßige Gesichtszüge, ein körniges, gewaltiges Organ, das im Ausdruck heftiger Leidenschaft, wie der Milde, Innigkeit und gutmüthigen Zuredens gleich hinreißend wirkte.

Im Jahre 1797 erschien Eßlair, als Mitglied einer Wandertruppe, in München, auf dem alten Theater des Haschebrauers und erregte schon so große Aufmerksam-

erschienen, zum großen Jubel des Publikums; als nun die Franzosen wieder einrückten, mußte sie, bevor sie im Mai Hamburg verließ, auf Befehl der Gouverneurs auch einmal mit der französischen Kokarde erscheinen. Sie ironisirte ihren Gehorsam, indem sie sich ein Exemplar von enormer Größe anheftete. Bis 1815 war sie danach in Prag, dann ging sie nach Wien, wie wir bereits wissen.

keit, daß man ihn dem Grafen Seeau, dem Hoftheaterpächter, dringend empfahl. Dieser aber wies seine Anstellung zurück und zwar aus dem Grunde: weil für den langen Schlingel in der ganzen Garderobe keine Kleider da wären*).

Liebich in Prag nahm den Verschmähten in demselben Jahre auf, aber eine gewisse Unruhe und Unzufriedenheit, welche sein ganzes Leben unstät machte, trieb ihn schon 1800 nach Augsburg, 1806 nach Nürnberg, 1807 nach Stuttgart, dann nach Mannheim und 1814 wieder nach Stuttgart zurück. Zu dieser Zeit hatte er den Gipfel seiner Meisterschaft erreicht, war ganz in das Fach der männlichen und älteren Helden eingerückt und hatte sich durch Gastspiele, auch in Berlin und andern nördlichen Städten, die Anerkennung als Held der neuen rhetorischen Epoche erworben. Karl Moor, Otto von Wittelsbach, Theseus, Wallenstein, Tell, Hugo in der Schuld und ähnliche Rollen waren seine Meisterstücke. Fleck's geniale Erfindungskraft, dessen überraschende Geistesblitze waren ihm nicht eigen, dagegen besaß er das volle, ebenmäßige Gleichgewicht, das jenem mangelte, den sichern Rhythmus der ganzen Darstellung, welchen die neue ideale Kunstepoche gebracht hatte.

Eßlair wurde in dem, seinem Naturell so ganz an

*) Ein Seitenstück zu Bondini's Aeußerung Band II. S. 395.

gemessenen Rollenfache durch ein gesundes Urtheil, einen sichern Instinkt geleitet, und darum wirkten, so lange er sich den immer glücklichen Eingebungen des unmittelbar poetischen Eindruckes gab, seine Kunstwerke mit einer natürlich edlen, erfrischenden Kraft. Unter den Künsteleien, denen er sich späterhin sehr zu seinem Nachtheile ergab, machte sich schon jetzt die Nachahmung der Reinecke'schen Manier — die Fleck und Iffland ebenfalls adoptirt hatten — geltend: gewisse Reden tonlos fortgleiten zu lassen, um ihnen Nachdruck zu geben*).

In einigen Rollen bezüchtigte man ihn auch der französischen Declamation, warf ihm als Theseus vor: daß er Talma nachahme. Eßlair hatte aber Talma nie gesehen. Die Tadler vergaßen, daß, bei vorwiegend rednerischem Pathos, die Hinneigung zur französischen Kunst natürlich ist, weil in derselben diese Seite am weitesten ausgebildet ist. Hatte es doch auch die rhetorische Weimar'sche Schule so nah liegend gefunden, sich auf die Weise des théâtre français zu stützen; bei Darstellung

---

*) Er that es im Wallenstein insbesondre an der Stelle, die Fleck ebenso gesprochen: „und Roß und Reiter sah ich niemals wieder," aber auch in der Schuld wandte er diesen Ausdruck beim Eingeständniß des Mordes an. Die Worte: „Kain, Kain müßt ihr sagen!" rief er mit furchtbar erschütterndem Tone und ließ dann wie gänzlich seelenmatt das Bekenntniß tonlos und rasch hingleiten: „Carlos fiel von meiner Hand."

französischer Tragödien aber ist diese Hinneigung um so natürlicher.

Sophie Schröder wie Eßlair mußten in dieser Beziehung eine Aehnlichkeit mit den Repräsentanten der Weimar'schen Schule haben, obschon sie von einem andern Principe ausgingen. Ihre Bedeutung in der Kunstgeschichte ist überhaupt die der wichtigen Ausgleichung jenes Zwiespaltes, den die neue Literaturbewegung in die Kunst gebracht hatte; sie haben die lebenswarme Menschendarstellung auf den tragischen Kothurn der idealen Schule gestellt, die sinnliche, volksthümliche Kunst mit dem gelehrten Drama vermählt.

Aber nicht auf diese rhetorische Richtung allein sollte die deutsche Schauspielkunst durch ihre Coryphäen hingedrängt werden, auch die charakteristische Productionskraft hatte sich, wie in einem Brennpunkt, in einer wunderbaren Individualität gesammelt, welche all das geniale und bizarre Erfindungsvermögen, das an Künstlern, wie Borchers, Schröder, Beil, Fleck, Leo, Ochsenheimer bewundert worden, in einer phantastisch gereizten Steigerung zeigen sollte.

Dies war Ludwig Devrient.

In Berlin am 15. Decbr. 1784 geboren, der jüngste Sohn eines angesehenen Kaufmanns, aus zweiter Ehe, hatte er das, gerade für ihn unermeßliche, Unglück: die Mutter kurz nach seiner Geburt zu verlieren. Sein Vater, schon im Alter vorgerückt, wußte sich in das selt-

same, widerspruchsvolle Wesen des Knaben nicht zu finden, der ebenso weiche Gutmüthigkeit und Eindrucksfähigkeit, als leidenschaftliche Heftigkeit zeigte. Seine ungleich alteren Brüder hatten bereits das väterliche Haus verlassen, die altersgleiche Schwester wurde nicht mit ihm erzogen, und kamen sie zusammen, so scheuchte der wilde Junge sie durch sein furchtbares Grimassenschneiden von sich, was frühzeitig schon sein größtes Vergnügen war. Die Haushälterin, welche ihm die Mutter ersetzen sollte, haßte den unbändigen Knaben und machte den schwachen Vater ihm feindlich gesinnt; so war er in den Kinderjahren unverstanden, ungeliebt, vereinsamt und verwahrlost, und damit der Keim zu einem zerspaltenen Leben gelegt.

Gegen die Schule und das Lernen hatte der Knabe den größten Widerwillen, auch in die Spiele anderer Kinder mischte er sich selten, war gern allein, hockte in einem Winkel, mit seinen dunklen Augen vor sich hinbrütend, oder unterhielt sich, obschon er noch keinen Dichter gelesen hatte, mit stillen Selbstgesprächen: Worten, Lauten, oft ohne Zusammenhang, mit denen er sich selbst aber unsäglich rührte und erschütterte. In die Kirche ging er gern, um die Kanzelredner zu hören. Obschon er nichts davon verstand -- denn die Familie besuchte nur die französische reformirte Kirche, der sie angehörte — so wirkte doch der pathetische Ton, die bevorrechtigte Stellung des Predigers, der horchenden Gemeinde gegen=

über, befeuernd auf ihn. Er ahmte den Kanzelton in seinen wilden Monologen zu Haus und im Freien nach, suchte sich dazu gern einen erhöhten Standpunkt, mit besonderer Vorliebe aber wählte er den Baum, der auf dem Hofe des väterlichen Hauses stand. Dazu bemalte er sich das Gesicht mit Ruß und schrie so von dem Baume herab, unter den entsetzlichsten Grimassen und den wildesten Bewegungen, Reden voll pathetischen Unsinns und eingeflochtenen wilden Possen, zum Staunen und Ergötzen der Nachbarskinder, kam endlich zum Umsinken erschöpft herab, um den Zorn der Wirthschafterin über den Lärm und die besudelte feine Wäsche auszuhalten.

Die häusliche und Schultyrannei brachte eines frühen Morgens den Knaben zu dem Entschlusse: davon zu laufen. Aber es gereute ihn bald. Er hatte nicht gefrühstückt, im Thiergarten schon trieb ihn Hunger und Durst die Bierneigen auszutrinken, welche vom vorigen Tage auf den Wirthshaustischen der sogenannten Zelten stehen geblieben waren. So stellte sich bald das Heimweh ein und er ließ es sich gefallen, daß ein Bekannter des väterlichen Hauses, der ihn in dem nur eine Stunde von Berlin entfernten Charlottenburg traf, ihn zurückbrachte.

Indeß hatte dieser kindische Fluchtversuch doch gute Folgen. Sein ältester Bruder Philipp, sein einziger Schutz in den häuslichen Stürmen, war in der Beistur-

zung über das Vermissen des Knaben herbeigerufen worden, er hatte die Wirthschafterin aus dem Hause werfen wollen, hatte des Vaters Sinn erschüttert, und als der kleine Flüchtling zurückkam, fand er sehr unerwartete Verzeihung und wurde nun zu einem Lehrer der königlichen Realschule in Pension gebracht.

Er lernte blutwenig; aber Gellert's Gedichte geriethen in seine Hände und damit endlich ein Gegenstand für sein Declamationsverlangen. Seine Lieblingsfabel: „Ein Wandrer bat den Gott der Götter ꝛc.“, bezeichnet den Wendepunkt des innern Lebens in dem Knaben, an der Recitation dieses Gedichtes kam es ihm zum Bewußtsein: wonach seine ganze Seele verlangte.

Nach einigen schlecht genützten Schuljahren trat er als Lehrling in des Vaters Handlung. Aber hier zeigte er sich so wenig tauglich, machte so viele dumme Streiche, daß der erzürnte Vater ihn nach Potsdam in die Lehre zu einem Posamentier gab, „damit er gut thun lerne.“ Hier mußte das wilde Jünglingsgenie Schnur drelliren und Knöpfe bespinnen; sein einziges stilles Ergötzen war: seines Meisters Colonistenfranzösisch abzulauschen und nachzuahmen. Abends mußte er mit der Laterne den Meister aus der Ressourceabholen, und oft hat er unterwegs an dem Geländer des Canales lange zaudernd gestanden und mit dem Entschlusse gekämpft: in das dunkle Wasser hinabzuspringen. Endlich besann er sich seiner Knabenkühnheit und lief abermals davon. Nach

einigen Mühen fand der Bruder Philipp seine Spur und endlich ihn selbst in Wittenberg, nah dem Thore, als Gehülfen einer alten Höhkerin. Nach Berlin zurückgebracht, ertrug er den Zwang einer peinlichen Geschäftsordnung nicht lange, sein Sinn schweifte in unbestimmtem Verlangen nach ungewöhnlichen, außerordentlichen Dingen umher und ehe man sich's versah hatte er sich bei den Kanonieren anwerben lassen. Der damaligen Stellung des Militairs nach war die Familie entsetzt: eins ihrer Mitglieder mit der rothen Halsbinde zu sehen. Bruder Philipp trat dann wieder ins Mittel und machte ihn frei.

Ein anderer seiner Brüder, welcher die Commandite des Handlungshauses in Brody leitete, erbot sich, den jungen Taugenichts mit sich zu nehmen, um ihn nach einem veränderten System zu bessern. Das Unternehmen war nicht glücklich. Der bisherige thörichte Zwang wurde nun mit einer ebenso thörichten Freiheit und einem unvorsichtigen Vertrauen vertauscht. Das Einkassiren bedeutender Summen wurde ihm überlassen, ohne Aufsicht und Leitung gerieth er in Gesellschaft russischer Offiziere, wo ihm die Neigung zum Trunke eingeimpft wurde, die sein ganzes späteres Leben verwüsten sollte. Man schmeichelte ihm mit seiner Stellung als Repräsentanten eines angesehenen Handlungshauses, die ihm die Rangordnung des Offiziers gäbe, und um derselben Ehre zu machen trieb der junge Mann sich in einer

glänzenden Civiluniform in dieser Gesellschaft umher, bis alles Geld, das er in Händen hatte, verspielt und verschwelgt, theils in seiner leichtsinnigen Gutherzigkeit verborgt und verschenkt, obenein noch eine bedeutende Schuldenlast aufgehäuft und damit mehr als sein künftiges Erbtheil durchgebracht war.

Der Bruder, welcher dies verunglückte Freiheitsexperiment mit ihm gemacht, nahm ihn mit nach Leipzig. Hier wandte sich sein Leben. Er sah Ochsenheimer spielen; und was Fleck und Iffland schon in Berlin auf ihn gewirkt, vollendete das Anschauen eines ihm verwandten Naturells. Der dunkle Trieb seines ganzen Wesens reifte zum klaren Entschlusse in ihm, heimlich verließ er Leipzig und meldete sich in Naumburg bei der Lange'schen Gesellschaft.

Der Schauspieler Weidner, der hier die erste Stelle einnahm, bewies sich dem Anfänger, seinem Landsmanne, freundlich, leitete seine ersten Schritte und so trat Ludwig Devrient in Gera am 18. Mai 1804*) unter dem Namen Herzberg als Bote Isabella's in „die Braut von Messina" zum ersten Male auf. Er sprach fast unhörbar leise und hatte, nach seinem eignen Ausdrucke, offenbar zwei Beine und einen Arm zu viel; der

*) Die Angaben schwanken zwischen 1802, 3 und 4.

zweite war so glücklich, sich auf einen Stab zu stützen, den ihm der erfahrne Weidner in die Hand gegeben.

Mehrere zweite Liebhaberrollen, die er zunächst spielte, standen seinem excentrischen Wesen überaus schlecht, und gewisse mäcenatische Kunstkenner in Zeitz und Rudolstadt, wohin die Gesellschaft ebenfalls zu ziehen pflegte, sprachen ihm alles Talent ab. Einmal wurde er sogar ausgepfiffen; seine Verzweiflung kannte keine Grenzen, weinend wie ein Kind wollte er, mitten im Stücke, zum Hause hinaus, die Bühne nicht mehr betreten, nur unter vereintem Zureden gelang es ihn, halb mit Gewalt, wieder aus der Coulisse zu schieben.

Weidner richtete seinen Muth auf, trieb ihn an, die Liebhaberrollen aufzugeben und dem charakteristischen Talente zu vertrauen, das er in ihm wahrnahm; gab ihm Anweisungen es zu benutzen, und als sein Zögling in der Rolle des Grafen Schmetterling im Singspiel „die Jagd" den ersten Beifall erhielt, bewog er ihn zu dem Opfer: das Liebhaberfach ganz fahren zu lassen, worin er für sein Leben gern geblieben wäre.

Nun fing er an, Intriguants und komische Rollen zu spielen, und mit reißender Schnelligkeit entwickelte sich sein Talent. Bossann, der Director des Hoftheaters in Dessau, wurde aufmerksam auf ihn, ließ ihn 1805 als Paolo Manfrone im Bayard debütiren und engagirte

ihn mit 6 Thlr. wöchentlichem Gehalte als seinen Substituten im ersten Charakterfache.

Hier versuchte er sich zuerst an größeren Aufgaben: dem Geizigen, Franz Moor, Secretair Wurm u. s. w. und kämpfte mit den Vorbildern Iffland's und Ochsenheimer's, deren Eindrücke sein Nachahmungstalent allzufest gehalten hatte. Er verzagte darüber an aller eignen Schöpfungskraft, verzweifelte an wahrem Kunstberufe in sich und die hypochondrische Zerrissenheit, welche sein ganzes Leben verdüsterte, zeigte sich schon in dieser Zeit vollkommen ausgebildet. Der Beifall des Publikums freute ihn wenig, er fand darin einen Grund mehr: unzufrieden mit dem zu sein, was er leistete. Aus finsterem Brüten entriß er sich durch Wein und Wirthshausgesellschaft, und ohne eigentliche Freude daran zu haben, büßte er diese Erregung, die ihm Bedürfniß war, mit früher Zerstörung seiner Gesundheit, sowie seiner ökonomischen Verhältnisse. Darüber gerieth er dann wieder in die tiefste Hypochondrie, aus welcher er sich nur durch den Kreislauf der nämlichen Zustände wieder aufzureißen wußte.

Ein Brief seines Vaters, der ihm Verzeihung und Bezahlung seiner Schulden verhieß, wenn er das Theater verlassen wolle, machte ihn total schwankend. Noch hatte er keine Ueberzeugung von seinem wirklichen Berufe erlangt, der Sturm, den des Vaters Güte auf sein Herz machte,

erschütterte ihn heftig. Verstört und mit rothgeweinten Augen kam er zu seinem Freunde Funk, von ihm die Entscheidung über sein Schicksal verlangend. Da dieser ihn aufforderte, der Kunst getreu zu bleiben, so setzte er sich selbst noch eine Prüfungsaufgabe. Die Rolle des Kanzler Flessel in Iffland's Mündeln, die er von keinen seiner Vorbilder gesehen; sie sollte entscheiden, ob er mehr als ein Copist sei. Der Erfolg und das Urtheil seines Freundes gewannen ihn der Kunst, und von dieser Rolle datirte eine freiere Bewegung von Ludwig Devrient's Genie.

Im J. 1807 verheirathete er sich mit der Tochter des Musikdirectors Neefe, einer unbedeutenden Schauspielerin, aber einem Mädchen von weiblichen Vorzügen. Seine Freunde hofften davon die Lösung aller Zerrüttungen seines Lebens. Er nahm seinen Familiennamen wieder an und es hatte den Anschein, als sollte er mit dem ehelichen Glücke, Gleichgewicht in sich und den bürgerlichen Verhältnissen finden.

Er war dazu nicht geboren. Ihm war bestimmt, in den wichtigsten Momenten des Lebens Schiffbruch zu leiden und auf den Trümmern seines Glücks und seines Friedens das Denkmal seines Ruhmes zu errichten.

Die Geburt seiner einzigen Tochter raubte ihm seine Frau, stürzte seine Häuslichkeit und schleuderte ihn, doppelt erregungsbedürftig, in das regellose aufreibende

Leben zurück. Seine wachsende Schuldenlast trieb ihn endlich so sehr in die Enge, daß er zu dem verzweifelten Mittel griff: durchzugehen. Zur Entschuldigung dieses Schrittes möge es gelten: daß er in Breslau, wohin er sich wandte, Verhältnisse einging, welche ihm die Bezahlung seiner Schulden möglich machten, die er in Dessau nie geleistet hatte, wo er es nicht über 10 Thlr. Wochengehalt brachte.

In Breslau debütirte er zu Anfang des Jahrs 1809 als Franz Moor, und hier entfaltete sich nun die ganze Fülle seiner Genialität in ungehemmter Ausdehnung.

Das Breslauer Theater, bis 1807 von dem außerordentlich fähigen Professor Rhode, jetzt vom Regierungsrath Streit geleitet*), stand auf einer geachteten Stufe. Scholz und Schwarz gehörten ihm an für die alten Fächer, Julius und Thürnagel für die jugendlichen; zu ihnen traten wichtige Talente. Schmelka, der in Wien an den dortigen Komikern seine volle Ausbildung gefunden, Lenz mit seiner Frau auf einige Jahre, Becker von Weimar und Leo auf kürzere Zeit, später Anschütz, der damals im jugendlichen Heldenfache excellirte.

*) Den Theaterstatuten zufolge wurde der Director immer nur auf drei Jahre von den Actionären gewählt.

Die Regie wurde bis 1810 vom alten Scholz, dann ein Jahr von Becker, von 1811 an von Julius geführt.

Der enthusiastische Beifall, den Ludwig Devrient in Breslau fand, eröffnete ihm das weiteste Gebiet der verschiedensten Rollenfächer, drängte ihn oft zu Aufgaben, die seiner nicht würdig waren, verführte ihn auch zu solchen, die seiner künstlerischen Individualität durchaus nicht zusagten. Dahin gehorten alle, welche gleichgewichtige, edle Haltung in Rede und Geberde, Anstand, Würde oder Weltton forderten. Er war ein Antagonist der Weimar'schen Schule und alle blos rhetorischen Rollen mißlangen ihm. Er besaß weder Anmuth noch Adel und Flüssigkeit der Rede, seine Sprache hatte einen hohlen, nasalen Kehlton und stieß auf die Accente, wodurch namentlich der Vers nicht selten zerrissen wurde. Ideale Menschheit in reinem Ebenmaße darzustellen, war Ludwig Devrient's Bestimmung nicht, die schöne Form stand ihm nicht zu Gebote; sein Geist jagte mit einer Art von dämonischer Lust an den Grenzen des Menschlichen nach seinen extremen Erscheinungen.

Das Außerordentliche, Entsetzliche, Grausenerregende, das Bizarre und das Lächerliche, von den feinsten, leisesten Zügen, bis zum letztmöglichen Grade des Ausdrucks, das war das Gebiet, welches er mit der genialsten Cha-

rakteristik und wahrhaft poetischem Humor beherrschte. Hier diente das spröde Organ mit der erstaunlichsten Biegsamkeit den mannichfachsten Stimmveränderungen, die schmächtige, mittelgroße Gestalt vermochte sich in hundert verschiedene Figuren förmlich zu verwandeln. Das längliche Gesicht, mit den etwas schlaffen Wangen, der krummen spitzen Nase, die von der Höhe des Nasenrückens an seltsam seitwärts herabgebogen war, verwandelte sich, trotz dieser ausgeprägten Physiognomie, nicht nur für jede Rolle, nein von einer Miene zur andern im wunderbarsten fliegenden Muskelspiele. Das große, feurige Auge schwarz, wie das reiche, weiche Haupthaar, in frappantestem Rapport mit dem unaussprechlich ausdrucksvollen Munde, konnte wahrhaft erschreckende Blitze der wildesten Leidenschaft, des grimmigsten Hohnes schleudern aber auch mit der liebenswürdigsten Schalkheit freundlich anziehen.

Die durchaus dämonische Gewalt in Ludwig Devrient's künstlerischer Persönlichkeit machte es möglich, dem Charakter des Franz Moor in seiner Darstellung eine bis dahin, wohl auch vom Dichter nicht geahnte hochpoetische Anziehungskraft und individuelle Wahrheit zu verleihen. Diese Rolle muß als die Spitze seiner tragischen Meisterschaft betrachtet werden; die ganze Kühnheit seiner Fantasie, die ganze Unfehlbarkeit des Griffes bis in die grauenvollsten

Tiefen der menschlichen Natur hat er in dieser Schöpfung dargethan *).

Dieselben Schauer dämonischer Offenbarungen trugen andere seiner Werke: die Wahnsinnsscenen des Lear, die gespenstige Gestalt des Oberrichters Gottlieb Cooke, die furchtbare, mitleidswerthe Wuth des Shylock und manche der erstaunlichen Productionen seiner späteren Berliner Periode.

Vergleicht man damit die saubere, bis ins Kleinste gehende treue Genremalerei in seinem Juden Schewa, die rührende Naivetät und Gutherzigkeit des armen Poeten, die drollige, gutmüthige Bornirtheit in Rollen wie Baron Scarabäus, sieht man, daß er possenhaften Rollen, wie der Nachtwachter, Schneider Fips u. s. w., den feinen Reiz der sichersten Charakteristik anzuerschaffen wußte, daß Wiener Chargen, wie Schneider Kakadu und Rochus Pumpernickel ihn zum Volkskomiker machten, und nicht nur das Publikum, sondern auch seine Mitspieler dergestalt mit Gelächter überwältigten, daß dadurch Pausen in der Darstellung entstanden: so kann man den Umfang des Genies ermessen, mit welchem Ludwig Devrient seinen Einfluß auf die Kunstentwicklung äußerte.

*) Ludwig Rellstab hat im II. B. seiner Blumen- und Aehrenlese (Leipzig, F. A. Brockhaus, 1836) das treueste Bild davon gegeben; so weit eine Beschreibung es liefern kann.

Dieser Moment tritt wesentlich im April des Jahres 1815 ein, da er die von Iffland ihm bereitete Stellung in Berlin einnahm*). Was er auf diese Epoche gewirkt, kann nur im Zusammenhange mit den übrigen Erscheinungen derselben verstanden werden, die seiner Kunst außerdem eine immer reichere Entfaltung gaben. Aber in einem Punkte, und in einem höchst bedeutenden, war seine Individualität schon in seiner Breslauer Periode vollendet: in dem der künstlerischen Gesinnung.

Wie in Ludwig Devrient noch einmal die ganze Kraft der Intuition in der Schauspielkunst sich äußerte, — dies totale Aufgeben in den darzustellenden Charakter, dies völlige Hineinleben durch unmittelbare innere Anschauung, wobei die Fülle der frappantesten Naturmotive wie unwillkürlich hervortraten und dem Zuschauer die vollständigste Täuschung des Lebens brachten — ebenso erschien in Ludwig Devrient noch einmal die ächt künstlerische Liebe und Treue. Prätension und Beifallsbuhlerei war ihm fremd. Sein Spiel war überaus effectvoll, von einem glühenden Colorit, jene Bescheidenheit der Natur, worin Schröder's Schöpfungen sich auszeichneten, hatten seine Gestalten nicht; sie waren

*) Bei Gelegenheit eines Besuches bei seiner Familie, im Juli 1808, hatte er, auf Iffland's Aufforderung, schon einmal in Berlin gespielt, aber nur die kleine Rolle des Hanfisch in Kotzebue's Strandrecht.

im Gegentheile stark markirt, verriethen des Meisters gereizte und aufs Aeußerste gespannte Auffassungsweise und balancirten oft auf der haarscharfen Grenze zur Uebertreibung, die er allein mit sichrer Kraft inne zu halten vermochte — aber alles dies war ihm durchaus natürlich, er sah die Menschen so, wie er sie gab, keine Absicht: dadurch Effekt zu machen, kam in seinen Sinn.

Ihm war es nur um sein Kunstwerk zu thun. Sein Studium einer Rolle war ein unausgesetzter Umgang mit dem Menschen, den er sich dafür erfunden hatte. Er verkehrte mit ihm im größten Behagen und mit wahrer Zärtlichkeit. Er bildete die Gestaltung seiner Phantasie nicht aus, er schmuckte sie nicht mit Einzelheiten, nein, er nahm diese von Tage zu Tage an ihr wahr; sie gingen ihm an ihr auf zu seiner herzlichsten Lust, die er dann das dringendste Bedürfniß hatte mitzutheilen. So trat er endlich mit der Gestalt, die er sich angelebt hatte, vor das Publikum hinaus, er führte sie auf mit der Freude und dem Wohlgefallen, womit man ein liebes Kind den Leuten zeigt. Er ließ sie vor dem Publikum sich ausleben, wie sie vor ihm gelebt hatte, wie sie ihm gefallen hatte und anders nicht.

Ludwig Devrient schien bestimmt, durch die Treue und die Reinheit seines Vortrages wieder gut zu machen, was Iffland's Beispiel Gefährliches gehabt. Da war kein Prätensiör, kein Bestreben die Aufmerksamkeit

vornehmlich an sich zu fesseln, keine kokette Manieren, keine Mosaik von einzelnen sorgsam bereiteten Momenten; Ludwig Devrient's Spiel ging lediglich aus der Natur und consequenten Nothwendigkeit seiner Gestalten hervor, wie er sie nun einmal erfunden hatte. Er *lebte* seine Rollen, er *spielte* sie nicht. Daher kam es auch, daß er gar keiner Kunstgriffe mächtig war, um Rollen, die ihm nicht angemessen waren, deren er sich nicht völlig bemächtigen konnte, dennoch zu einer gewissen Geltung zu bringen; oder nur ihre Mängel glänzend zu verbergen, wie Iffland das meisterlich verstand. Was Ludwig Devrient nicht vollkommen leisten konnte, mißlang ihm auch total, in gewissen declamatorischen und Repräsentationsrollen war er förmlich stümperhaft: die künstlerische Technik war nur da im höchsten Maße in seiner Gewalt, wo er sich der innersten Lebensnerven und Lebensgeheimnisse einer Menschengestalt bemächtigt hatte.

Wir haben an Ludwig Devrient die Verstörung seines rein menschlichen Lebens tief zu bedauern, sein künstlerisches Sein dagegen — für das er eigentlich nur da war — zeigt uns das Muster einer unerschütterlichen Moralität. Die Reinheit, ja man muß es so nennen, die Keuschheit seiner Muse gab sich nur der wahren Liebe hin, niemals hat sie um äußern Vortheil, um den Beifall der Menge, um den Triumph des Augenblickes auch nur die leiseste Gunst gewährt oder die Decenz ihrer sich selbst getreuen Natur verletzt.

So sehen wir denn in diesem wichtigen historischen Momente, nach dem Befreiungskriege, als Deutschlands Nationalleben eine neue Gestalt zu gewinnen versprach, auch die Schauspielkunst in ruhmwürdigen Vertretern der neuen Zeit sich anbieten. Ludwig Devrient, Sophie Schröder und Eßlair sind die Heroen der neuen Entwicklungsphase. In diesen drei großen Häuptern zeigt sich die Schauspielkunst den Aufgaben des neuen romantischen Drama's, in seiner antiken und mittelalterlichen Mischung, vollkommen gewachsen. Das poetisch erhabene Pathos, wie die phantastisch bizarre Charakteristik waren in ihnen mit gleicher Stärke vertreten.

X.

Ausgang der Weimar'schen Schule

(1805—1817).

Es bleibt nur noch übrig, die Fortentwicklung und Vollendung der Weimar'schen Schule zu verfolgen, um über den Standpunkt, auf welcher wir hier die Schauspielkunst verlassen, orientirt zu sein.

Schiller's Tod schien seinem Freunde eine doppelt starke Verbindlichkeit aufzuerlegen die siegreich eingeschlagene Richtung thätig zu verfolgen. Das Repertoir erweiterte sich fort und fort. Am 8. Juni 1805 wurde Shakespeare's Othello gegeben, nach der Uebersetzung von Johann Heinrich Voß, welche noch unter Schiller's angelegentlichem Beirathe vollendet und nach

seiner Anweisung für die Bühne eingerichtet worden war*).

Im Januar 1806 erschien Einsiedeln's Bearbeitung von Corneille's Cid, im Februar Goethe's Epimenides Erwachen, im April die Gefangenen des Plautus von Einsiedeln und König Johann in Schlegel's Uebersetzung, im Mai Fiesko, der seit Bellomo's Zeit nicht gespielt worden war und Schiller's Glocke, von Goethe zu dramatischer Darstellung, als eine Gedächtnißfeier für den großen Verstorbenen, eingerichtet. Stella wurde in letzter Umarbeitung mit tragischer Katastrophe gegeben, von deren Nothwendig-

---

*) Fast unbegreiflich erscheint unter den Schiller'schen Abänderungen die, wonach der vierte Akt mit der Ohnmacht Othello's begann, welche durch Jago's Worte: Sei wirksam Arzenei u. s. w. hinlänglich erläutert sein sollte. „Wir schließen," so theilt Voß Schiller's Meinung mit, „aus der furchtbaren Wirkung auf eine furchtbare Ursache, statt daß uns im Originale Ursache und Wirkung, auf eine fast zu freie Art, vor Augen geführt werden." Hier, wo gerade die Steigerung der Wuth und Verzweiflung bis zur Ohnmacht die wichtigste Aufgabe für die Kunst ist, soll uns ihre Ursache als anstößig verheimlicht, die Ohnmacht selbst uns als eine vollendete Thatsache hingestellt werden und dem Zuschauer überlassen bleiben, auf eine furchtbare Ursache zu schließen! Es ist unmöglich einen großartigen Moment ächtdramatischer Charakteristik mehr zu verkennen und undramatischer umzugestalten. Auch dieses Beispiel lehrt wieder wie die Weimar'schen Freunde Shakespeare betrachteten.

keit Goethe sich bei der vorjährigen Aufführung überzeugt hatte.

Hier unterbrachen die Kriegsunruhen die Thätigkeit des Theaters, freilich nur auf einige Monate, aber sie erholte sich doch nicht wieder zu jenem rastlosen Fortschrittseifer, den Schiller hineingebracht hatte. Ein Glück war es, daß das Princip der neuen Schule in einigen ihrer Zöglinge schon so tief Wurzel geschlagen hatte, daß von ihnen selbst wichtige Unternehmungen in Anregung gebracht wurden. Unter diesen zeichnete sich, als den ächten Repräsentanten der Goethe'schen Schule, Pius Alexander Wolff ganz besonders aus.

In Augsburg 1782 geboren, in gebildetem Kreise zum gelehrten Stande erzogen, hatte der Hang zur Poesie und zur Bühne ihn 1804 Goethe zugeführt, der sowohl ihm als dem jungen talentvollen Gruner eine vorzugsweise Sorgfalt zuwandte. Gruner verließ Weimar und das regelmäßige Studium zu bald, Wolff hingegen fand darin die durchaus angemessene und rasche Ausbildung seiner Fähigkeiten.

Er war körperlich nicht vortheilhaft begabt. Die schmächtige Gestalt, der lange Hals, die, wenn gleich regelmäßigen, aber nicht schönen Züge des Gesichtes machten immer einen dürftigen, kränklichen Eindruck, nur das große braune Auge sprach von innerer Kraft und Wärme. Die Stimme war flach, in reflectirender oder von sanfter Empfindung bewegter Sprache ange-

nehm, bei leidenschaftlichen Ausbrüchen aber schlug sie um und bekam eine Art von kindischem Ausdruck. Von den naturalistischen Wirkungen durch bloß sinnliche Kunstmittel, war Wolff gänzlich abgeschnitten, um so glänzender trat in ihm die neue Richtung hervor: durch den Geist des Gedichtes, durch regelrechte, aber anmuthige Behandlung der Form, durch feinen Verstand und zartes Gefühl den Darstellungen idealen Werth zu geben. Das Versstück war demnach sein eigenthümliches Gebiet, die höhere Gedankenregion diejenige, in welcher er sich mit dem meisten Vortheil bewegte. Goethe sagte zu Eckermann: daß er Wolff allein im eigentlichen Sinne seinen Schüler nenne, daß dieser ganz in seine Maximen eingedrungen gewesen, ganz in seinem Sinne gehandelt habe und daß es ihm selbst unmöglich gewesen sei: ihm nur den Schein eines Verstoßes gegen die Regeln abzulisten, welche er ihm eingepflanzt habe. So lag denn eine feine Consequenz der künstlerischen Beziehungen darin, daß Wolffs Darstellungen den Charakter der dramatischen Gedichte aus Goethe's Weimar'scher Periode theilten. Auch seine Gestalten trugen das Bewußtsein von sich selbst an der Stirn; unmittelbare, täuschende Lebenswärme athmeten sie nicht; man hätte sie oft nur: durch Rede und Geberde gegebene Interpretationen des Gedichtes nennen können.

Dieser Richtung entsprach ein Unternehmen, das Wolff schon längst mit Vorliebe im Herzen trug, und

das ihm gelang, während der Theaterferien, welche der Krieg erzwang, zur Ausführung zu bringen; ein Werk, dessen zartes Leben tiefen Frieden zu fordern schien, mitten in den gewaltsamsten Erschütterungen: die Darstellung von Goethe's *Torquato Tasso.*

Goethe hielt das Gedicht, wegen seiner vorherrschenden Innerlichkeit, seines Mangels an scenischer Bewegung und dramatischem Abschluß, ungeeignet zur Aufführung; er hatte das Studium der Rollen nur für ein allgemeines, zur Vervollkommnung der Verssprache in der Kunstgenossenschaft angesehen und in diesem Sinne geleitet. Nun überraschte ihn das Andrängen der Künstler — Wolff an ihrer Spitze —: ihnen die theatralische Darstellung zu erlauben. Unwillig gab er endlich zu, was er für unmöglich erklärte, doch die erste Aufführung am 16. Febr. 1807 bewies, daß durch liebevoll anhaltendes Studium die Schauspielkunst selbst so fein gewobenen Stoffen noch eigenthümliches Interesse zu verleihen vermöge.

Auffallend war es hierbei aber wieder, daß bei der an sich nothwendigen Verkürzung des Stückes, jene Stellen unterdrückt worden waren, welche den Charakter des Tasso bis zur Unliebenswürdigkeit überreizt, empfindlich und von ungerechter Heftigkeit übermannt zeigen. Besonders im letzten Akte. Mochte Wolff auch gern allzu leidenschaftlichen Ausdruck vermeiden, so trat doch aus diesem Verfahren wieder die Gleichgültigkeit für das

charakteristische Element, dem deklamatorischen gegenüber, hervor.

Wolff hatte sich mit Amalie Malcolmi verheirathet*); beider künstlerisches Naturell drängte zu gemeinsamer Richtung und so traten beide immer mehr als die hauptsächlichsten Vertreter der Weimar'schen Schule an die Spitze des Personals.

In demselben Jahre, als in dem gelungenen Experiment der Tasso-Aufführung der ideale Fortschritt seinen Gipfel erreicht hatte, nahm die Gesellschaft Leipzig zum Ziele ihrer Sommerwanderung, wo auch die Bossann'sche von Dessau — bei welcher Ludwig Devrient sich befand — periodenweis zu erscheinen pflegte. Hier trat die Weimar'sche Schule zum erstenmale in einen förmlichen Kampf gegen den breit ausgetretenen Naturalismus, an den ein stimmfähiges Publikum sich völlig gewöhnt hatte. Hier waren Vergleichungen mit anerkannten Talenten wie Christ, Ochsenheimer, Opitz, Haffner, Frau Hartwig u. s. w. auszuhalten. Die älteren Naturalisten der Weimeraner: Malcolmi und Genast, waren nicht mehr kräftig genug jenen die Spitze bieten zu können, die Idealisten aber waren noch jung, der

*) Sie war zuvor mehrere Jahre mit Becker verheirathet gewesen, der nun seine dritte Frau, eine brillante Coloraturen Sängerin nahm, mit welcher er bald darauf nach Breslau und Hamburg ging. Er spielte im Tasso den Antonio

Zwang der Schule in ihnen noch nicht überwunden, und so fehlte es denn im Leipziger Publikum nicht an heftigen Angriffen gegen „die eintönige, gesangartige Declamationsmanier“, den „silbenzählenden Predigerton“, gegen das „Abgemessene und Marionettenhafte dieser Seminarkünstler“, wie man sie schalt. Man sagte: die Aufführungen der Tragödien seien nur Leseproben im Costüm, das prätensiöse Mantelspiel, das unausgesetzte Adressiren an das Publikum, das kalt formelle Theaterdecorum hebe alles Leben auf und gehe förmlich darauf aus: jede Möglichkeit einer Täuschung abzuschneiden. Im Lustspiele dagegen, sagten die Gegner, bringe die systematische Entfernung von der Natur eine possenhafte Uebertreibung, förmliche Karrikatur in Sprache und Benehmen und Gestaltung hervor. So lehre die Weimar'sche Schule eigentliche Menschendarstellung nicht, sondern wolle nur systematische Einführung gewisser Formen, welche, dem antiken Theater entnommen, alle Mannigfaltigkeit der Lebenserscheinungen in die beiden grell abgesonderten Gattungen der Declamationstragödie und der Posse einzwängen.

Diese Angriffe waren übertrieben, aber sie waren nicht ohne Grund*). Dagegen fanden die Weimar'schen Schauspieler bei den für die neue literarische Periode

*) Man findet sie am vollständigsten in der 1808 anonym erschienenen Schrift: „Saat von Goethe gesäet u [illegible]

Begeisterten, bei der Universität und Allen, welche der Plattheiten der Seconda'schen Gesellschaft überdrüssig waren, lebhafte Anerkennung und Unterstützung. Das höhere poetische Leben, die vorherrschende Geistigkeit der Intention, die rhythmische Harmonie in ihren Darstellungen mußte jedenfalls anerkannt und als ein entschiedener Fortschritt der deutschen Kunst begrüßt werden. Da außerdem die Weimar'sche Oper sich ungetheilten Beifall erwarb, so kehrte die Gesellschaft mit der ehrenvollsten Anerkennung zurück.

Ein Versuch, in demselben Jahre, dem Kraftgenie *Heinrichs von Kleist* mit seinem *zerbrochenen Kruge* auf der Weimar'schen Bühne Bahn zu machen, schlug gänzlich fehl. Der hypochondrische Dichter schob die Schuld davon auf Goethe und ließ sich so weit hinreißen ihm eine Ausforderung deshalb zu schicken.

Nachdem das Jahr 1808 an Arbeiten des Fortschrittes nur *Wanda* von Z. Werner gebracht hatte, wurde am 30. Januar 1809 der Versuch mit Aufführung der *Antigone* des Sophokles in einer Uebersetzung von Beucer gemacht. Die Chöre waren zum größten Theile hinweggelassen oder einzelnen Sprechern zugetheilt, wie in Schiller's Braut von Messina. Durch diese Verletzung der volksthümlich geschlossenen Eigenheit der antiken Tragedie war der Eindruck bei Kennern und Nichtkennern gelähmt.

Erfolgreicher war die Aufführung des Hamlet in Schlegel's Uebersetzung. Hier war Wolff wieder ganz auf seinem Gebiete, obschon er, seinem Naturell gemäß, die sich selbst aufreibende Leidenschaft des Charakters gegen die reflectirende Seite desselben ganz zurückstellte. In demselben Jahre wurden auch Versuche mit biblischen Dramen gemacht, mit dem Saul des Alfieri in Knebel's Uebersetzung und dem Jephta von Robert; denn die Veredlung, welche die Bühne erfahren, das Gelingen von Ifflands Wagestück: Luther auf's Theater zu bringen, ermunterte das Bestreben: die Wiedereinführung der Darstellung des Heiligen anzubahnen.

1810 brachte Voltaire's Zaire in Peucer's Uebersetzung und Werner's 24. Februar, an seinem Tage aufgeführt; diesen fortzeugenden Erstling der modernen Schicksalstragödie. 1811 im Wetteifer mit dem Holbein'schen Theater in Würzburg, Calderon's standhaften Prinzen. Das Unternehmen war jahrelang und sorgfältig vorbereitet worden und erregte in der ästhetisch gebildeten Welt große Sensation. Wolff als Repräsentant der Titelrolle hatte den größten Antheil daran; der Darstellung eines erhabenen Martyrerthums eignete seine ganze Individualität. Mit dem Leben ein Traum wurde im März des nächsten Jahres fortgefahren, Calderon unserm Repertoir einzuverleiben, nachdem am 1. Febr. Romeo und Julia, nach Schlegel's

Uebersetzung, in einer Bearbeitung von Goethe erschienen war, welche das allerauffallendste Zeugniß lieferte: in welcher bedingten Weise Goethe die Brauchbarkeit Shakespeare's für unsere Bühne verstand.

Merkwürdig ist, daß in dieser Arbeit eine Annäherung an den höfischen Staatsactionsgeschmack des siebzehnten Jahrhunderts hervortritt und die Art, in welcher Goethe glaubte das Shakespeare'sche Original beschneiden, verändern und mit Neuem ausstatten zu müssen, in wesentlichen Momenten eine unwissentliche Uebereinstimmung mit jener ältesten Bearbeitung zeigt, welche im Anhange des ersten Bandes dieser Geschichte mitgetheilt ist*).

Auch Goethe hat die charakteristische Streitscene der Diener verworfen, womit Shakespeare uns von vorn herein mitten in die Handlung versetzt, er zieht einen opernhaften Eingang vor. Die Diener Capulet's schmücken die Thür mit Lampen und Kränzen und singen

> Zündet die Lampen an
> Windet auch Kränze dran
> Hell sei das Haus!
> Ehret die nächtige
> Feier mit Tanz und Schmaus
> Capulet der Prächtige
> Richtet sie aus u. s. w.

*) I. B. S. 408.

Er läßt Benvoglio und Romeo die Exposition machen und diesen schon auf die Liebe zu Rosalinden verzichtet haben. Mercutio hat, wie in der alten Bearbeitung, die Erzählung von der Frau Mab verloren, dagegen macht er dem Fürsten den Hof, welcher auf dem Balle in Capulets Hause erscheint, um Versuche zur Versöhnung der alten Feinde zu machen u. s. w.*)

Diese Aufführung hatte Goethe mit einer Genauigkeit und Sorgfalt vorbereitet, welche als der Gipfel seiner Schule zu betrachten ist. Das Wolff'sche Ehepaar, seine liebsten Zöglinge, spielten die Titelrollen. Die Totalwirkung fiel zu seiner vollständigen Genugthuung aus, dagegen fehlte es in Weimar auch nicht an Stimmen, welche das wunderbare Meisterwerk Shakespeare's, das alle Liebesinbrunst glühender Jugend athmet, in dieser Aufführung glatt und kalt wie den Marmor fanden.

Im Decbr. desselben Jahres erschien noch der Kaufmann von Venedig nach Schlegel, dann vermindert sich die Zahl der wichtigen neuen Arbeiten immer auffallender. 1814 wird Egmont mit Bethoven's Musik gegeben, dabei Vieles von der Originalität des Gedichtes hergestellt; Müllner's Schuld

*) Wir erinnern uns, daß mit Versöhnungsbemühungen des Fürsten die alte Bearbeitung anfangt. Die Goethe'sche steht im zweiten Bande der Nachträge zu Goethe's Werken von Ed. Boas. Leipzig 1841 abgedruckt.

findet Zugang, 1815 aber stirbt mit Calderon's Zenobia Goethe's Eifer für die Vervollständigung eines classischen Repertoirs gänzlich ab.

Bevor wir aber das Sinken und endliche Aufhören von Goethe's Bühnenleitung verfolgen, mögen wir die Art seines Wirkens auf die Kunst nochmal in's Auge fassen, damit wir schätzen können, was mit seinem persönlichen Antheile verloren ging.

Die Talente, über welche er gebot, hatten sich nach seinem Systeme ausgebildet; selbst solche, die sich dagegen sträubten waren von dem herrschenden Tone angesteckt worden. Auch Karoline Jagemann, trotz der Selbständigkeit ihres Talentes und ihres immer frischen Geistes, trotz der Unabhängigkeit, welche das innige Verhältniß zum Herzoge ihr, Goethe gegenüber, sicherte, trotz der Opposition, die sie gegen seine Direction und seine Person beharrlich und endlich nur zu wirksam führte, — schloß sich im Trauerspiele dem gemessenen Tempo und der unlebendigen Declamation an. Im Lustspiele dagegen und der französischen Oper, wo sie sich frei sich selbst überließ, war sie durch die unbefangene Drolligkeit, die Grazie und Lieblichkeit ihres Wesens und durch die mannichfaltige Nüancirung ihres Spieles der Gegenstand allgemeiner Bewunderungen.

Amalie Wolff repräsentirte die Würde und Hoheit der idealen Tragödie auf vollkommene Weise. Eine junonische Gestalt, ein schöner Arm, von elastischer Be=

wegung unterstützte ihre Plastik auf das Vortheilhafteste. Leider machte ihr dumpfes, tonloses Organ die Monotonie der Weimar'schen Declamation bei ihr sehr auffallend, doch ihr natürliches Talent, ihre reiche Erfindungskraft und große Innerlichkeit des Spieles — worin sie ihren Gatten offenbar übertraf — vergütete jenen Mangel. Goethe's Iphigenia möchte schwerlich reiner im Styl und in Seelenstimmung darzustellen sein: unübertrefflich gelang ihr Elisabeth in Maria Stuart, in königlicher Haltung und einer eisigen Miene, welche die heftigste Leidenschaft verrieth, indem sie sie verbarg. Ueberhaupt war der Ausdruck der verhaltenen Empfindung, der verschlossenen Bewegung, diese sicherste Beglaubigung wirklich tragischer Kraft, ihr ganz zu eigen. Im Lustspiele zeigte sie einen ebenso erfindenden Verstand als ergiebigen Humor, Eigenschaften, welche ihrem reifen Lebensalter eine gleich rühmliche Stellung, als ihrem jetzigen, verhießen.

Unter dem männlichen Personale wurden die Nachtheile der Declamationsmanier zumeist an Graff und Oels wahrgenommen, am wenigsten dagegen an Wolff, welcher das erste Stadium der rhythmischen Uebereinstimmung überwunden hatte und den Vers auf eine freie und musterhafte Art behandelte. Ein neues Talent war 1812 in dem jungen Dürand hinzugetreten, an dem Goethe nur inneres Feuer und Enthusiasmus vermißte.

Den allgemein gültigen Vorwurf der Uebertreibung

im Lustspiele, der Neigung zur Karrikatur hatte Becker vorzugsweis zu tragen, besonders daß er alle seine komischen Rollen schlechterdings nur mit widerlich verstellter Sprache gebe, überhaupt das antike Prinzip des Maskenhaften in der grellen Färbung seines Spieles durchführe. Selbst Wolff's feiner, anmuthiger Geist schützte ihn nicht gegen den hier eingelebten Kunstgebrauch: die humoristischen Wirkungen merklich aufzusetzen; das wohlgereifte Bewußtsein von dem, was er in seinem Spiele beabsichtigte, trat um so merklicher bei ihm hervor, als sein Naturell nicht Wärme, Leichtigkeit und schmiegsame Hingebung genug besaß, um die Täuschung wirklichen, unmittelbaren Lebens zu erzeugen*).

Ein sehr natürlich frisches Talent besaß die Gesellschaft in dem jungen Karl Unzelmann, dem Sohn des Berliner Künstlerpaares. Die falsche Sucht: Helden und Liebhaber spielen zu wollen, hatte er freilich von seinem Vater geerbt, aber auch dessen gesunde komische Kraft. Der Uebermuth seiner Laune in Rollen wie Truffaldin u. s. w. war unwiderstehlich, wenn gleich eine Nuance von Prätension, Trotz und Unart nicht überall wohl angebracht erschien. Auch diesem Talente that die

*) Die Einflüsse, welche später die Berliner Kunstgenossenschaft auf ihn äußerten, gaben der zweiten Hälfte seines Kunstwirkens mehr Lebenswärme.

Absichtlichkeit der Schule Eintrag, wie wir denn an Allen den gemeinsamen Nachtheil wahrnehmen, welchen das Bestreben nach formellem Styl nothwendig zu dieser Zeit hervorbringen mußte, wo es mit einer oppositionellen Entschiedenheit auftrat.

Aber jede durchgreifende Reform muß mit Extremen auftreten, auch die Weimar'sche Schule mußte es, und wenn wir uns keinen der Nachtheile daran verhehlt haben, so dürfen wir auch nicht unterlassen den ganzen Umfang der Wohlthaten anzuerkennen, die sie der Kunst gebracht.

Daß Schiller und Goethe die deutsche Dramatik auf die poetische Höhe erhoben, auf welcher sie sich mit dem Theater aller Nationen zu messen vermag, daß die Schauspielkunst ihnen also Würde und Ansehen, daß sie ihnen mit den Gestalten höherer Menschheit, welche sie von ihm empfangen hat, innere Veredlung verdankt, das bedarf keiner weitern Ausführung.

Wichtiger dagegen muß es uns sein: die künstlerische Praxis der Weimar'schen Schule in ihrem Zusammenwirken zu überblicken, um uns ihren Einfluß zu veranschaulichen.

Goethe selbst sagt davon*): „Die Hauptsache bei meiner Direction war, daß der Großherzog mir die Hände durchaus frei ließ und ich schalten und machen

*) Gespräche mit Eckermann.

konnte, was ich wollte. Ich sah nicht auf prächtige Decorationen und eine glänzende Garderobe, aber ich sah auf gute Stücke. Von der Tragödie bis zur Posse, mir war jedes Genre recht; aber ein Stück mußte etwas sein, um Gnade zu finden. Es mußte groß und tüchtig, heiter und graziös, auf alle Fälle aber gesund sein und einen gewissen Kern haben. Alles Krankhafte, Schwache, Weinerliche und Sentimentale, sowie alles Schreckliche, Grauenhafte und die gute Sitte Verletzende war ein für allemal ausgeschlossen; ich hätte gefürchtet, Schauspieler und Publikum damit zu verderben. Durch die guten Stücke aber hob ich die Schauspieler. Denn das Studium des Vortrefflichen und die fortwährende Ausübung des Vortrefflichen muß nothwendig aus einem Menschen, den die Natur nicht im Stich gelassen, etwas machen."

Dies war ihm so überaus wichtig, daß er hauptsächlich und wesentlich darauf ausging: durch die Wahl der Gedichte die Kunst und die Künstler selbst zu heben und zu bilden, daß der Genuß des Publikums ihm immer erst der zweite Zweck seiner Unternehmungen war, den er schlechterdings von jenem ersten abhängig machte.

Daher scheute er auch die Experimente der Aufführung von Gedichten nicht, welche gar keinen Beifall des Publikums versprachen, wenn er sie nur bildend für die Künstler und ihren Gesichtskreis vortheilhaft erweiternd fand. „Wenn der Schlendrian überall ein Uebel ist,"

sagte er, „so ist er beim Theater das größte.“ Den Sinn seiner Künstler auf das Ungemeine zu richten, war er vor Allem beflissen. Nicht selten beschäftigte sich das Personal mit dem Studium von Stücken, über deren Aufführung man noch ungewiß war, ja welche theilweis nie dazu gelangten, wie Hakon Jarl von Oehlenschläger, der wunderthätige Magus von Calderon und wie es, ohne Wolff's Drängen, vielleicht auch mit dem Tasso geschehen wäre.

Die Hauptmaxime aber seiner Direction war: ein stehendes Repertoir von trefflichen Gedichten festzuhalten und sich von keiner zufälligen Störung, durch Gastrollen, durch das Einstudieren von Stücken, die keine Dauer versprächen u. s. w., irren zu lassen, sondern immer wieder zu diesem Stammrepertoir zurückzukehren.

Die Kräfte des Personales hielt er darum für diesen höhern Zweck schonend beisammen, er ließ kein Stück und keine Oper einstudieren, worin er nicht einen guten Succeß, in seinem Sinne, voraussah. „Niemand bedenkt hinreichend,“ äußerte er, „das Aufgebot von Kräften, die das Einstudieren eines großen Stückes in Anspruch nimmt, es kann mich gelegentlich ein Grauen überfallen, wenn ich höre, wie leichtsinnig man oft den Befehl zum Einstudieren eines Werkes giebt, von dessen Succeß man eigentlich nichts weiß und wovon man nur durch unsichre Zeitungsnachrichten gehört hat.“ Wie sehr er dagegen bedacht war, einmal gewonnene Vor-

stellungen für das Repertoir und die Künstler festzuhalten, davon zeugt sein Grundsatz: „eine gelungne Vorstellung soll man in kurzen Zwischenpausen so oft wiederholen, als das Publikum irgend sein Interesse zu erkennen giebt. Die Sucht, immer etwas Neues zu haben und ein mit unsäglicher Mühe einstudirtes gutes Stück nur einmal, höchstens zweimal sehen zu wollen, oder auch zwischen solchen Wiederholungen lange Zwischenräume von 6 bis 8 Wochen verstreichen zu lassen, wo dann immer wieder ein neues Studium nöthig wird, ist ein wahrer Verderb des Theaters und ein Mißbrauch der Kräfte des ausübenden Personals, der gar nicht zu verzeihen ist."

Wir sehen hierin, daß Goethe die Bühnenpraxis der besten Schauspielerdirectoren mit seinen Intentionen zu vereinigen wußte, ja in seiner Handhabung der Studien, Proben u. s. w. finden wir die Sicherstellung der Wirkungen bis an die äußerste Grenze, nicht selten auch wohl darüber hinaus getrieben.

Daß mehrfache und sehr genaue Leseproben das Studium der Versstücke begannen, haben wir schon erfahren, aber im Verlaufe derselben wurden nicht selten noch Veränderungen in der Besetzung vorgenommen, wenn die erste Disposition sich als ungeeignet erwies. Gegen den anerkannten obersten Zweck: das Beste zu leisten, mußte jede persönliche Rücksicht weichen. Studien für reine, dialektlose Sprache, für sichre und unanstößige Haltung

des Körpers wurden angeregt. Bei Mustervorstellungen besprach Goethe die einzelnen Rollen ausführlich mit den Darstellern, schulte die Unbehülflichen auch wohl förmlich ein. Die Theaterproben begannen mit Regulirung und Durchübung einzelner wichtiger und schwieriger Scenen, wozu nur die betreffenden Personen geladen waren. Hier wurde jede Stellung und Bewegung der Personen zu einander mit größter Genauigkeit berechnet und festgestellt, ja es geschah wohl, daß Kreise und Linien, mit Kreide auf den Fußboden gezeichnet, den Schauspielern vorschrieben, wo sie stehen, wie sie sich einander nähern oder ausweichen sollten.

Der Ausdruck wurde, bis in die zartesten Beziehungen, ebenfalls durch vielfältige Versuche und Uebungen ausgebildet; die beiden Liebesscenen in Romeo und Julia hat Goethe mit dem Wolff'schen Ehepaar sechsmal allein probirt, bevor das übrige Personal nach und nach zu weiteren Scenen, und endlich für das ganze Stück hinzugezogen wurde. Also bis zu peinlicher Pedanterie, bis zu völlig unkünstlerischem Mechanismus glaubte Goethe seine Genauigkeit treiben zu müssen, um dem herrschenden „Naturalismus und losen und unüberdachten Betragen", wie er es nannte, entgegenzuwirken.

Wahr ist es, daß er dadurch die äußere Uebereinstimmung der Aufführung völlig sicher stellte, ja daß ihm damit noch etwas Wichtigeres gelang. Die Strenge nämlich und Wichtigkeit, mit welcher er das Kleinste wie

das Größte behandelte, flößte den Schauspielern eine solche Achtung vor ihrem eigenen Thun, eine solche Spannung und heilige Scheu ein, daß Amalie Wolff versichert: am Tage, wo eine solche neue Mustervorstellung Statt finden sollte, sei ihnen zu Muthe gewesen, als ob sie zum Abendmahle gingen.

Die auf's Aeußerste verfeinerte Schule führte also zu derselben Anerkennung des religiösen Ernstes in der Schauspielkunst, den schon die handwerksmäßige Rohheit des Hanswurst Stranitzky in seinem Wahlspruche ausdrückte: „Das Theater ist so heilig wie der Altar und die Probe wie die Sacristei.“ *)

Was nun der Weimar'schen Schule ihre größte kunstgeschichtliche Bedeutung giebt, ist: daß mit ihr das System sich erschöpft, der Kreislauf seiner Abweichungen abschließt.

Auf der Höhe des idealen Drama's angelangt, war der ganze Reichthum des poetischen Stoffes — die dramatische Literatur aller Zeiten und aller Völker, nicht nur dem Inhalt, sondern auch der Eigenheit ihrer Form nach — der Schauspielkunst zugänglich geworden; zugleich aber auch die künstlerische Praxis bis zu den Grenzen des Erlernbaren vorgerückt.

*) I. Band S. 334.

Neue Systeme ließen sich ferner nicht aufbringen, es konnte sich nur um eine glückliche Verschmelzung, um eine gewissenhafte Anwendung derselben handeln.

Goethe hat den Werth, den die Literatendirection für die Schauspielkunst haben kann, auf's Höchste ausgebracht, weil sein Einfluß in einem Momente eintrat, in welchem der Kunst eine Erneuerung und Erhebung vom poetischen Stoffe aus nothwendig war. Hier war der Dichter als Führer an seinem Platze und seine Disciplin machte die Forderungen der Poesie auf das Wirksamste geltend.

Damit aber war auch seine Aufgabe erfüllt. Den Gedanken konnte er zur Herrschaft bringen, die äußere Form des Ausdrucks durch Dressur erlangen, aber die wirklich innerliche Kunstlebendigkeit konnte er nicht erzeugen, nicht fortbilden. Er stand, bei allem feinen Sinn für die Schauspielkunst, bei aller lebendigen Erfahrung von derselben, doch nicht in ihrem Mittelpunkte, er fühlte ihren unmittelbaren Herzschlag nicht; er stand außerhalb, auf dem Standpunkte dichterischer und kritischer Anschauung. Wenn auch seine gelegentliche Aeußerung: er getraue sich aus jedem gradgewachsenen Grenadier einen guten Schauspieler zu machen, nicht gerade als ernst gemeint genommen werden darf, so geht doch aus seinem ganzen Verfahren hervor, daß er auf

die bloße regulirte Mechanik einen übergroßen Werth legte *).

Die berühmten Schauspieler-Directoren haben niemals eine so peinliche Dressur, niemals Kreidestriche auf der Bühne angewendet, um ihre trefflichen Aufführungen zu erzielen, sie suchten die innere Lebenskraft der Darstellung zu erhöhen und daraus die rechte Form, und ein gefühltes Maaß erwachsen zu lassen.

Tieck sagte schon damals in seinem Phantasus, daß Goethe, so sehr er das Schlechte verabscheue, fast eine noch größere Furcht vor dem Genialischen zu haben scheine, und daß darum das, was er in der Kunst bewirken möchte, mehr ein Negatives, als ein Positives, mehr ein Vermeiden des Unziemlichen, als ein Erstreben des Hohen sei, und daß man sich darum nicht wundern dürfe, wenn sein Bemühen keine Begeisterung, keinen eigenthümlichen Schwung je würde hervorbringen können."

Die neuen Antriebe, welche Goethe der Kunst gegeben, sind von unschätzbarem Werthe, aber selbst an

*) Als Tieck Maria Stuart in Weimar aufführen sah und seinen Beifall über die Vorstellung, zugleich aber auch einen Tadel über den Schauspieler Cordemann äußerte, der ihm für die Rolle des Leicester zu unbedeutend und unfähig erschienen sei, antwortete Goethe in seiner majestätischen Weise: „Wie so? Er hat seine Schuldigkeit gethan, wie die Uebrigen."

seiner Leitung erwies sich die Einseitigkeit und Unzulänglichkeit der Literatendirection.

So lange Goethe immer neue dichterische Aufgaben für die Bühne hatte, immer neue Versuche mit der Schauspielkunst anstellen konnte, hielt sein Interesse und sein wohlthätiges Wirken daran aus. Als aber dies dichterische Interesse erschöpft war, ließ auch sein Antheil für die Schauspielkunst nach, die er um ihrer selbst willen nicht zu cultiviren dachte, auch nicht vermochte. Je nachdem also auf dem Weimar'schen Repertoir die hervorragenden, neuen Unternehmungen sich minderten, sank auch Goethe's Theilnahme und Einfluß, verlor die Bühne ihre Anziehungskraft. Hof und Publikum fingen an unzufrieden zu werden.

Die Regie führten Becker und Genast, von 1810 an der Letztere allein. Genast war ein tüchtiger Practicus und ein guter Haushalter; seine Geschäftsführung ermöglichte von dem geringen herzoglichen Zuschusse von 7000 Thlr. noch Ersparnisse. Indessen fehlte doch viel, daß seine Leitung, welcher Goethe immer mehr überließ, den Ruhm der Bühne in allen Stücken aufrecht erhalten hätte.

Diese Umstände beförderten am Hofe und im Kunstpersonale die Bildung einer Parthei, welche es sich zur Aufgabe stellte: im Interesse des Theaters — wohl auch in ihrem eigenen — Goethe's Händen das Heft zu entwinden. Alle Stimmen bezeichnen die geist- und talent-

volle Karoline Jagemann (Frau von Heigendorf) als die einflußreichste Stütze dieser Parthei.

Die Nothwendigkeit einer Organisationsveränderung lag am Tage. Die richtige und natürliche wäre gewesen: die künstlerische Leitung und Autorität zu heben; das lag aber für jetzt nicht im Plane der Parthei, und Goethe selbst schien es gern zu sehen, daß die Dinge einen flauen Gang hielten, damit sein Einschreiten jedesmal wie das eines Gottes hervorleuchtete.

So geschah denn der erste Schritt, Goethe's Ansehn zu beschränken, indem der Obermarschall Graf v. Edeling zu Ende des Jahres 1813 zum Mitgliede der Intendanz ernannt wurde; er sollte Goethe in den Geschäften unterstützen. Anstatt die künstlerische Ausführung zu stärken und zu beleben, machte man die Oberleitung complicirter; anstatt das Fundament des wankenden Gebäudes zu stützen, setzte man noch einen Thurm auf.

Goethe beobachtete dieser Maßregel gegenüber sein eigenthümlich kaltes, stolzes Verhalten. Er nahm keine Notiz davon, er that in den Sessionen, als ob der Herr Obermarschall nicht dabei wäre, und setzte denselben in die äußerste Verlegenheit: sich auch nur einen Anschein von Betheiligung an den Geschäften zu verschaffen. Gleichwohl that Goethe auch nichts um die Nachtheile seiner unregelmäßigen Theilnahme, seines plötzlichen oft höchst unpraktischen Einschreitens und seines merklich wachsenden Ueberdrusses an der Direction auszugleichen;

und aufgeben wollte er seine Stellung auch nicht*). So bekam die Intrigue immer größere Berechtigung, und als i. J. 1816 das Wolff'sche Ehepaar, durch einen ehrenvollen Ruf nach dem, unter dem Grafen von Brühl glänzend organisirten Berliner Theater, Weimar ent=

*) Johannes Falk war Zeuge des Unmuthes, den Goethe bei einer ganz gewöhnlichen Theatercalamität: einer plötzlichen Abänderung durch unzeitiges Absagen eines Schauspielers, äußerte: „Solche Avanien," sagte er grimmig, „muß ich mir von Leuten gefallen lassen, die, wenn sie zu dem einen Thore von Weimar hereinkommen, sich schon wieder nach dem andern umsehen, wo sie wieder hinaus wollen. Dafür bin ich nun funfzig Jahre ein beliebter Schriftsteller der Nation gewesen, die Ihr die deutsche zu nennen beliebt, habe zwanzig oder dreißig Jahre als Geheimerath zu Weimar Sitz und Stimme gehabt, um mir am Ende solche Gesellen über den Kopf wachsen zu lassen. Zum Teufel auch! daß ich noch in meinem Alter eine solche Tragicomödie spielen und darin die Hauptperson abgeben sollte, hätte ich mir zeitlebens nicht träumen lassen! Ihr werdet mir freilich sagen, daß es mit dem ganzen Theaterwesen im Grunde nichts als Dreck ist — denn Ihr habt tief genug hinter den Vorhang geblickt — und daß ich daher wohl thun würde, den ganzen Bettel sobald als möglich fahren zu lassen; aber ich werde Euch zur Antwort geben: die Schanze, die ein tüchtiger General vertheidigt, ist auch Dreck, aber er darf sie doch nicht schimpflich im Stiche lassen, wenn er nicht seine eigene Ehre in den Dreck treten will. Deshalb aber wollen wir ihm keine besondere Prädilection für den Dreck beilegen; und so hoffe ich denn, werdet Ihr mich in diesem Punkte freisprechen!"

zogen wurde, war Goethe's Geist eigentlich nicht mehr lebendig vertreten und seine Direction wurde zum Schatten ihrer selbst.

Nun gingen seine Gegner rascher auf ihr Ziel los und Goethe selbst erleichterte es. Er gab des alten Genast Enthebung von der Regie zu — welche dadurch, dem angelegten Plane gemäß, in des Bassisten Strohmeiers Hände kommen mußte weil — dafür (Jan. 1817) sein Sohn, der Kammerrath und Kammerjunker August von Goethe, auch noch als Mitglied der Intendanz placirt wurde. Es standen also jetzt an der Spitze der kleinen Hofbühne ein Geheimerath, der nun den Titel Intendant erhielt, ein Hofmarschall und ein Kammerjunker. Daß Goethe darin das Gedeihen der dramatischen Kunst nicht sah, bedarf keiner Frage; es zeugt nur von seiner völligen Gleichgültigkeit für die Sache, die er fünf und zwanzig Jahre verfochten hatte, daß er sie so den Hofchargen ausliefern konnte.

Nun fehlte nichts als der Anlaß zu seiner gänzlichen Entfernung von der Direction und der sollte nicht lange auf sich warten lassen.

Ein untergeordneter Schauspieler, Namens Karsten, besaß einen Pudel, dessen Gelehrigkeit ihn auf den Gedanken gebracht hatte, ihn zur Hauptrolle eines Melodrama's, „der Hund des Aubry", das zur Zeit in Paris Aufsehen machte, abzurichten und damit in Deutschland umherzugastiren. Der Plan gelang vollkommen.

die vornehmsten Theaterdirectionen nahmen den Pudel mit offnen Armen auf, die ersten Künstler ließen sich zu seiner Genossenschaft herab*) und das hohe und niedere Publikum war von der Hundecomödie entzückt.

Goethe äußerte sich mit gerechter Entrüstung über diesen Unfug; wen hätte diese Entwürdigung der Bühne mehr empören sollen, als ihn, der so viel seiner edelsten Lebenskraft an ihre Erhebung gesetzt hatte!

Dieser Moment war der Intrigue in mehr als einer Hinsicht günstig. Einflußreiche Personen des Hofes waren nach den Künsten des Hundes lüstern, man konnte ihnen gefällig sein und zugleich Goethe auf's Aeußerste treiben. Der Großherzog wurde dem Pudel geneigt gestimmt und die Zumuthung an Goethe gerichtet: das vierbeinige Talent nach Weimar zu berufen.

Goethe antwortete lakonisch: „Schon in unsern Theatergesetzen steht: daß kein Hund auf die Bühne kommen darf," und gab der Sache keine weitere Folge. Indessen war die Intendanz ja vielköpfig genug um auch ohne Goethe offizielle Anordnungen treffen zu können; so wurde im April 1817 Karsten mit seinem Pudel von Leipzig verschrieben, wo er eben seine Lorbeern erndtete, und die Vorstellung angesetzt.

*) Ludwig Devrient spielte in Berlin den vom Hunde verfolgten Bösewicht.

Am ersten Tage der Theaterprobe erklärte Goethe, mit einem Theater, auf dem ein Hund spielt, könne er nichts mehr zu thun haben, und fuhr auf der Stelle nach Jena, sich mit der längst begonnenen Anordnung der Bibliothek zu beschäftigen. Dort erhielt er ein vom 13. April datirtes Schreiben Serenissimi: „Aus den Mir zugegangenen Aeußerungen habe Ich die Ueberzeugung gewonnen, daß der Herr Geheimerath von Goethe wünscht, seiner Funktion als Intendant enthoben zu sein, welches ich hiermit genehmige.

Karl August.

Dies Schreiben wurde den Theatermitgliedern abschriftlich mitgetheilt, Goethe's Sohn trat mit dem Vater ab, der Graf von Edling ergriff die Zügel der Intendanz, und der Hund des Aubry wurde am 12. und 14. April 1817 — indessen doch unter lauter Opposition des Publikums — auf der Weimar'schen Hofbühne aufgeführt.

Das war der Ausgang der letzten Schulepoche der deutschen Schauspielkunst. Die Wiege des idealen Drama's, die Kunststätte, welche das Schauspiel zum edelsten Geschmack, zum höchsten Gedankenleben erheben sollte, war auf den Hund gekommen.

Es liegt eine furchtbare Ironie in allen Beziehungen dieses Vorganges. Goethe, dem man so oft vorgeworfen: daß er die Schauspieler wie Papageien und Hunde dressiren wolle, wurde von einem

dressirten Pudel aus dem Felde geschlagen. Der Absolutismus, der alle seine Unternehmungen getragen hatte, richtete sich nun gegen ihn selbst. Der größte Mann seines Jahrhunderts, der Freund seines Fürsten, mit dem er das brüderliche Du tauschte, mit dem er in einer Gruft ruhen sollte, wurde um des Gelüstes willen: einen Pudel Comödie spielen zu sehen, Preis gegeben.

Gewiß, wenn auch Goethe's Direction überlebt und nicht mehr zu halten war, so hätte sie — zur Ehre der Kunst, zur Ehre des fürstlichen Schutzes — nimmer enden müssen.

XI.

Resultate und Aussichten.

Angelangt ist hier die Kunstgeschichte auf der Höhe ihrer großen Periode, abgeschlossen der Kreislauf innerer Entwicklungen. Keine neue Gattung dramatischer Gedichte war der Schauspielkunst fernerhin zu bieten, kein neues Princip, keine neue Schule ließ sich aufbringen, und Meister hatte diese Zeit hervorgebracht, wie sie nie werden übertroffen werden. Bis hierher zeigte die Geschichte ein unablässiges Steigen und Erringen, jetzt war die Höhe gewonnen, kein Gipfel weiter zu erklimmen, nun galt es: sich zu behaupten, auszubreiten, in allen Theilen zu befestigen.

Noch einmal mögen wir nach allen Seiten hin die Summe des Errungenen überschauen die Physiognomie,

welche das theatralische Leben bekommen hatte, in allen einzelnen Zügen prüfen, um zu erfahren: mit welchen Aussichten wir von diesem wichtigen Momente scheiden dürfen?

Die Existenz der deutschen Schauspielkunst war gesichert. Wenn auch als höhere Nothwendigkeit noch nicht anerkannt, war sie es doch als gesellschaftliches Bedürfniß; im Schutz der Fürsten und Magistrate hatte sie, in etwa 80 Theatern, sich ansässig gemacht.

Die Schauspielhäuser hatten meistentheils noch die mäßige Größe, welche auch eine mäßige, naturtreue und fein schattirte Darstellungsweise der Schauspieler zuließ. Erst auf die neuerdings erbauten äußerte die ausgedehntere Theilnahme des Publikums ihren nachtheiligen Einfluß; man baute sie immer größer und zwang dadurch die Schauspieler zu lauterer Stimmerhebung, zu markirterer Mimik und einem nach allen Richtungen hin stärker aufgetragenen Spiele. Die alte Kunst der naturtreuen Menschendarstellung — deren Reiz im Reichthum leiser und feiner Färbungen lag — war in Gefahr aus diesen großen Häusern allmählig verdrängt zu werden und künftig der Stärke der Lungen und der Uebertreibung den Sieg überlassen zu müssen.

Sonnenfels schrieb: das Wiener Burgtheater sei nur für stentorische Stimmen gebaut; während damals der Zuschauerraum noch nicht einmal die heutige Tiefe hatte, und die Bühne gilt jetzt für eine der kleinsten in Deutsch=

land. Iffland, als er der Mannheimer Bühne angehörte, deren Prosceniumsbreite nur 24 Fuß maß, sagte in seinen Fragmenten: „Unsere Schauspielhäuser sind fast alle mehr für die Naumachien der Römer, als für Stücke von Lessing, Destouches und Gotter gebaut; gleichwohl sind die gewöhnlichen Besucher nicht zahlreicher, als dasjenige Haus sie fassen kann, in dem Conversationsstücke Wirkung thun. Ich war oft Zeuge, daß die Wüstenei eines großen Hauses Stücke um drei Viertheile des Eindruckes herabwürdigte. Hamlet habe ich auf einer kleinen Bühne minder verlieren sehen, als Mariane auf einer großen."

Ochsenheimer sagte von dem neuen Berliner Schauspielhause*): seine Brust würde es nicht ein Jahr aushalten, auf dieser Bühne zu spielen**).

Die Decorationen hatten sich natürlich mit der wachsenden Opulenz der Theater sehr verbessert und erweitert. Schröder schon hatte wesentlich auf Charakteristik der scenischen Bezeichnung durch die Decoration gehalten und alle Requisiten damit in Uebereinstimmung zu bringen gesucht; Iffland, der bereits in Mannheim in

*) Dasselbe, nach unsern heutigen Vorstellungen mäßig große Haus, das 1817 abbrannte.

**) Was würden diese Männer sagen, wenn sie jetzt ein Conversationsstück auf der Bühne von Hamburg, München, Dresden spielen sollten?

demselben Sinne gewirkt, ging in Berlin, wo ihm reichere Mittel zu Gebote standen, noch weiter. Man warf ihm sogar eine Neigung zum Prunke vor, vergaß aber dabei: daß er den Vergleich mit der Ausstattung der italienischen Oper auszuhalten hatte und daher der Verwöhnung des Publikums nachgeben mußte; was Schröder und Goethe nicht nöthig hatten. Der letztere mußte, bei den knappen Mitteln seiner Kasse, der ausgleichenden Imagination seiner Zuschauer sehr viel überlassen und von der passenden Charakteristik absehen*), aber sein Urtheil hatte bereits die richtigen Bestimmungen für die Theatermalerei und ihr Verhältniß zur Totalwirkung aufgefunden. „Im Allgemeinen," sagte er, „sollen die Decorationen einen für die Farben der Anzüge des Vorgrundes günstigen Ton haben, mehr oder weniger in's Bräunliche fallen und die Farbe der Gewänder in aller Frische heraussetzen. Und selbst wenn der Maler in dem Fall ist, ein rothes oder gelbes Zimmer, oder einen grünen Garten, oder Wald zu malen, so sollen diese Farben immer etwas schwach und duftig gehalten werden, damit jede Gestalt im Vordergrunde sich ablöse und die gehörige Wirkung thue."

---

*) Es kamen Verstöße vor, wie jener in Terenz Brüdern, wo das alte Rom durch eine moderne Straße repräsentirt wurde und an der Thür des Hegio sogar gepuderte Perrücken gemalt waren.

Die Veränderungen, welche mit der Bühneneinrichtung überhaupt seit ihrem Beginn geschehen waren, sind der Vergleichung werth. Erinnert man sich der dreistöckigen Mysterienbühne, welche die scenischen Vorgänge nicht nur über die Breite, sondern auch über die ganze Höhe des Bühnenraumes ausdehnte, welch eine Fülle reicher und malerischer Gruppirungen hatte sie dargeboten! Wahrend nun, wo die dramatische Handlung meistentheils auf plattem Boden vorging, selbst bei den niedrigsten Proscenien, fünf Sechstheile der Höhe des Bühnenraums nicht nur unbelebt blieben, sondern auch auf dem, für gewöhnliche Vorgänge immer zu großen, viereckigen Podium die handelnden Personen sich verloren; sich in unnatürlicher Entfernung von einander halten mußten, um nur den kahlen Raum einigermaßen zu beleben. Welche Vortheile hatte die teppichverhangene Vorderbühne des siebzehnten Jahrhunderts dem Spiele gebracht*), indem es die Personen enger zusammen und in ein angemessenes Verhältniß zu dem Bühnenrahmen brachte, Bildung und Auflösung von Gruppen erleichterte und die Situationen vertraulich von allen Seiten abschloß! Diese Eindrücke ließen die unverhältnißmäßig großen Bühnen, mit ihren immer beunruhigend offnen Coulissen, nicht mehr aufkommen. Die geschlossene Zimmerdecoration war bis

*) S. I Band S. 239

jetzt nur versucht, noch nicht eingeführt werden und die Höhe des Bühnenraumes wurde nur auf ausdrückliche Forderung der scenischen Vorgänge, durch Brücken, Mauern, Berge oder Wolkenwagen benutzt. Es mußte als eine Aufgabe für die künftige Fortbildung der Bühneneinrichtung betrachtet werden: auch ohne äußere Nothwendigkeit, blos um das Malerische der Darstellungen zu heben, wieder mannichfaches Bühnenterrain zu gewinnen und die Größe der Theater für die engere Handlung unschädlich zu machen.

Im Costüm setzte sich mit dem neuen Jahrhundert allmählig das Princip des Charakteristischen und der Treue für die Natur der Sache fest. Noch zu Ende der neunziger Jahre war die Vermischung der damals modernen Tracht mit dem Costüm nicht ganz verbannt. Selbst in Berlin und unter Iffland's Direction, erschien in Gluck's Iphigenia Mad. Eschort als Priesterin der Diana mit gepuderter Frisur, die Scythen und Furien in kurzen Schnallenhosen. Freilich nur ein Einzelfall, der auch öffentlich gerügt wurde, aber er war doch noch möglich. In den letzten funfzehn Jahren hatte eine mehr verbreitete Kenntniß der Antike das griechische und römische Costüm sehr berichtigt. Talma's Costümreform in Paris, die den seidnen Flitterstaat der Oper aus der Tragödie verbannte und auf eine treuere Herstellung der Trachten in Schnitt und Stoffen ausging, hatte ihren Einfluß auf Deutschland geäußert; wie denn

überhaupt seine Autorität die bisher gültige Garrick's abgelöst hatte. Auch die mittelalterlichen Trachten hatte man angefangen mehr zu variiren, indessen waren das spanische Mantelkleid aus der Zeit Philipps II. und das Collet aus dem dreißigjährigen Kriege immer noch die beiden Hauptgattungen. Im Ganzen herrschte das Knappe, Geschniegelte und Geputzte im Theatercostüm; sein Typus war noch immer das Seiltänzermäßige, was man ideal zu nennen pflegte. Iffland war es, der auch hierin den Fortschritt am Entschiedensten vertrat. Er ließ von Dähling eine Reihe von Costümzeichnungen nach wirklichen Trachten entwerfen, welche die Ansicht über Costum — die damals unter den Malern nicht weniger beschränkt war, als unter den Schauspielern — merklich erweiterte. So wurden die von Iffland vorbereiteten Costüme zum Wallenstein zuerst schon für die Aufführung in Weimar benutzt, wo im Allgemeinen eine karge, oft nachlässige Praxis in der Theaterkleidung herrschte. Ueberhaupt darf man — trotz glänzenden Erscheinungen, wie die Berliner Aufzüge in der Jungfrau von Orleans und in der Weihe der Kraft, die allerdings dem Costümwesen in ganz Deutschland einen großen Aufschwung gaben — nicht an den opulenten und übereinstimmend geordneten Zustand unserer Tage denken, wenn man sich den der damaligen Zeit vorstellen will. Namentlich war der Abstand zwischen den Hauptpersonen und den untergeordneten in Hinsicht auf die

Sorgfalt im Costüm sehr groß, bei Choristen und Statisten lief er oft, selbst bei angesehenen Theatern, auf Vernachlässigung, Unvollständigkeit und Armseligkeit hinaus*).

Sehen wir von diesen äußeren Requisiten auf den Zustand des inneren Lebens der Schauspielkunst, so macht der gewaltsame Stoß, den die Entwicklung durch Schiller und Goethe empfangen, sich nach allen Seiten hin in weitaussehenden Folgen geltend.

Es wurde dmals oft ausgesprochen: Schiller's Carlos und Wallenstein, d. h. das ideale Drama, sei für Publikum und Schauspieler zu früh gekommen; gewiß war, daß der Weg des Fortschrittes, den Lessing angegeben hatte, ein andrer und allmähligerer gewesen war. Er stützte sich auf bereits erwiesene Fähigkeit der Schauspielkunst, empfahl eine vorsichtige Erziehung, worin kein Glied der Erkenntniß und der Fertigkeit übersprungen, sondern stets von einem zum andern fortgebaut wurde. Eine Reihe von Uebergangsstücken, wie Egmont, eine all-

---

*) So wurden z. B. die Stiefeln, wie sie eben von der Straße kamen, zu allerlei Costümen beibehalten. In Weimar war das bei den Genien in der Zauberflöte geschehen, welche von Chorknaben gesungen wurden, in Dresden sogar noch 1810 bei dem Chor der Vestalinnen, die in Ermangelung von Choristinnen, von Kreuzschülern, in ihren selbsteignen Stiefeln, vertreten wurden.

mähliche Gewöhnung an den Jambus, wie Nathan der Weise sie durch seine gemessene Prosa anbahnte, hätte die bisherige Fortschrittsweise garantirt. In der plötzlichen Gewaltsamkeit ihrer Einführung hatte die Weimar'sche Schule ebenfalls eine Aehnlichkeit mit der Gottsched-Neuber'schen.

Wieder war die Schauspielkunst auf den Scheideweg gestellt worden: ob sie durch charakteristische Menschendarstellung oder durch deklamatorisches Pathos wirken wolle? Es gab nicht viele Talente, begabt genug, wie Sophie Schröder und Eßlair, um beide Elemente glücklich zu verschmelzen.

Fern sei die Behauptung, daß Schiller's dramatische Gestalten der inneren charakteristischen Lebendigkeit entbehrten, aber der rhetorische Reichthum, der sie umkleidet, trat so blendend und verführerisch hervor, daß die Schauspieler bald anfingen, darauf allein ihre Rechnung zu machen. Mißlich und undankbar erschien es bald, die schwachen charakteristischen Elemente der Rollen auszubilden und ins Licht zu stellen, viel sichrer war es, sich von dem lyrischen Wellenschlage des Jambus wiegen und von der anschwellenden Woge von Schiller's schönen Gedanken zu bequemen Triumphen tragen zu lassen. Es gehörten nur geringe, bald zu gewinnende Schwimmerkünste dazu: um den Beifall, den eigentlich der Dichter erwarb, mit dem Netz des Schauspielers einzufangen.

Bis jetzt hatten die Häupter der alten natürlichen

Schule noch das Ueberhandnehmen der Deklamations-
manier verhindert; in Wien, Berlin, Hamburg u. s. w.
konnte sie noch nicht aufkommen. Aber Weimars Bei-
spiel, die Verführung der Schiller'schen Verse war zu
groß, die Bildung der Schauspieler zu gering um dage-
gen zu waffnen, und das Verderben, das Kotzebue mit
seinen hohlen Charakteren gesäet, brachte Schiller jetzt
zur Reife. Literarische Gemeinheit und hochpoetischer
Adel verbündeten sich seltsamer Weise: die Schauspiel-
kunst von ihrer wesentlichen Aufgabe, der Menschendar-
stellung, abzulenken.

Schon machten scharfblickende Kenner, wie Ludwig
Tieck, in warmer Sympathie für die Schauspiel-
kunst, auf die wachsende Gefahr des aushohlenden De-
klamationswesens aufmerksam, aber das Publikum war
zu sehr von dem Gewinn der rhythmischen Formen,
von der geistigen Gewalt seiner großen Dichter berauscht,
als daß es an den Rückschritt geglaubt hätte, der sich
in diesem Fortschritte barg: an diese Gefahr: daß der Ge-
danke die Charakteristik, das Wort die Handlung verdrän-
gen werde.

Dazu rissen die großen Muster alle nachwachsenden
Dichter in ihre Bahn. Alles warf sich in die poeti-
sche Form, ohne den Geist zu besitzen, der sie erfüllen
muß, und immer dürftiger wurde nun der Schauspiel-
kunst das Element der Charakteristik zugemessen. Das
Genie Heinrichs v. Kleist wurde verkannt, erst

gegen Ende dieser Epoche wurde er auf der Bühne, und nur durch die Umarbeitung bekannt, welche Holbein mit seinem Käthchen vorgenommen hatte. Im bürgerlichen Drama, das die Praktiker Iffland, Holbein, Vogel, Schmidt u. A. cultivirten, zeichnete Ludwig Robert durch sein Trauerspiel: die Macht der Verhältnisse, sich glänzend aus. Im Lustspiele stellte er sich zu Müllner, Contessa, Schall, v. Steigentesch, Julius v. Voß u. A., denen die Schauspielkunst viel Schätzenswerthes zu danken hatte. In Uebersetzungen und Bearbeitungen machten Castelli und Theodor Hell vor Andern sich beliebt.

Das Trauerspiel dagegen war fast gänzlich der Nachahmung Schillers verfallen. Collin, Theodor Körner, Klingemann u. A. nährten wenig mehr als die formelle Technik. Zacharias Werner brachte allerdings neue Kraft und eigenthümliches Leben, das aber bald in's Fantastische ausartete. Müllner, der Werner's modern-romantische Schicksalsidee fortspann, war der erste, der den trügerischen Reiz der modernen, unnatürlichen Spannung in die Theatergestalten brachte; dies Gemisch von überreizten, krankhaften Stimmungen, das, so charakteristisch es schien, doch der Schauspielkunst eigentlich gesunde Naturmotive nicht bot. Das Uebergewicht der Rhetorik vermehrte auch er, machte in Nachahmung der spanischen Formen, durch epigrammatische Wendungen und den Reiz des

Reimes den Trochäus beliebt. Von allen Seiten wurden Versexperimente gemacht, das Publikum fing an sich im Theater vornehmlich an der schönen Sprache zu delectiren, und schon beuteten einzelne Schauspieler und Schauspielerinnen den Vortheil eines schönen Organs aus, das sie in singender Recitation von einem wechselnden Rhythmus, von einem Reim zum andern sich wiegen ließen und damit bei ihren Zuhörern ein wohliges Entzücken erregten.

Dazu fing man nun auch in den Uebersetzungen an, die fremden Formen nachzuahmen. Das Nationalisiren der Stücke nahm ein Ende, die Schauspieler mußten zusehen, wie sie mit englischen, französischen und spanischen Constructionen fertig wurden.

Es war klar, daß mit der Weimar'schen Schule die deutsche Schauspielkunst einer bedenklichen Klippe zugeführt wurde. Nur durch eine gründlichere Durchbildung konnte sie die Gefahr bestehen. Sie mußte nothwendig zur Höhe des Verständnisses der neuen Literaturbewegung herangezogen werden, wenn sie sich nicht nur ihre Form, sondern auch ihren Inhalt zu Nutzen machen, wenn nicht ein tiefer Spalt zwischen Dicht- und Schauspielkunst, zwischen der lebendigen Darstellung und dem poetischen Stoff einreißen sollte. Denn es gab Schauspieler genug, welche den Sinn der Verse schlechthin nicht verstanden, die sie hersagten und den „Jambenschmied"

Schiller bis über's Grab hinaus mit den grimmigsten Verwünschungen verfolgten.

Jetzt war offenbar die Zeit gekommen: die längst besprochenen Theaterschulen endlich ins Leben zu rufen. Der Schuleinfluß der Bühnen und ihrer Directoren — selbst wenn er in der bisherigen Weise fortgewirkt hätte — konnte nicht mehr ausreichen; die Nothwendigkeit einer vorbereitenden Fachbildung drängte sich immer einleuchtender auf. — Leider sollte sie noch weit über diese Epoche hinaus unbeachtet bleiben.

Der allgemeine Bildungszustand der Schauspieler hatte sich nicht verändert, die Neigung: aus eigenem Antriebe sich um Kenntnisse und feinen Schliff des Geistes zu bemühen, war unter ihnen immer noch selten. Sie geringschätzten auch wohl den als einen „Gelehrten", der sich um Bildung bemühte, schlugen gern auf die Brust mit dem Ausrufe: „Hier sitzt der Schauspieler," um durch dies Pochen auf das angeblich volle Herz den leeren Kopf zu rechtfertigen.

Immer günstiger stellte sich dagegen das Verhältniß des Standes zur bürgerlichen Gesellschaft. Die Schauspieler wurden sittlicher, weil die Gesellschaft überhaupt es wurde und der moralische und religiose Aufschwung der Freiheitskriege den ganzen Ton des Lebens verwandelte. Wenn auch der groben Unsittlichkeiten genug dem Stande noch zur Last blieben, so wurde dagegen die Zahl

seiner anständigen und bürgerlich untadeligen Mitglieder immer größer und das Verhalten im Ganzen unanstößiger.

Auch die größere Sicherstellung der äußeren Lage, die glänzenderen Gehaltverhältnisse der Künstler*), erleichterten ihre gesellschaftliche Annäherung an die übrigen Stände nicht wenig. Dennoch fehlte unendlich viel, daß die Scheu vor dem Umgange mit Schauspielern hätte als aufgehoben gelten können, und Dräsecke, in einer sogleich näher zu besprechenden Schrift bezeichnet ihre Stellung noch folgendermaßen: „Die Welt schilt auf die Schauspieler, wie sie auf die Juden schilt, und ist doch eben selber Schuld, daß beide nicht besser sind. Wen man niedrig stellt, der steht nie-

*) Außer den Pensionszusicherungen, welche die Höfe ausgedienten Künstlern gegeben, waren schon an verschiedenen städtischen Theatern Pensionsanstalten errichtet worden. Die Eckhof'sche Idee einer allgemeinen deutschen Pensionskasse und Schauspielerverbindung tauchte noch einmal auf und verursachte sogar einen ziemlich zahlreichen Verein von Mitgliedern, besonders süddeutscher Theater, zu diesem Zwecke, welcher sich unter dem Titel eines Ordens oder Bundes vom blauen Stein constituirte. An seiner Spitze stand der Schauspieler Hunnius. Unter dem Deckmantel der Pensionsangelegenheit schlichen sich aber in diese Verbindung Verabredungen zu übereinstimmenden Maßregeln gegen die Theaterdirectionen ein. Natürlich wurden diese Umtriebe bald verrathen und der Bund durch einige nachdrückliche Maßregeln gesprengt; wobei die ziemlich bedeutend angewachsene Bundeskasse sammt allen vorgespiegelten Pensionsaussichten verschwand.

drig; und wem man die Kreise verschließt, in welchen er gedeihen könnte für ein edleres Sein, der ist nicht verworfen weil er schlecht wäre, sondern er muß schlecht werden weil er verworfen ist."

Gleichwohl waren die Angriffe gegen die Moralität der Schaubühne fast eingeschlafen. War die freigeistige Richtung des ersten Jahrzehntes des neuen Säculums daran Schuld, oder hatte die entschiedene ideale Richtung, welche die Kunst einschlug, die Eiferer beschwichtigt? Vielleicht beides. Aufmerksamkeit aber verdient es, daß im zweiten Jahrzehnte, als die Bedrängnisse der Zeit den religiösen und kirchlichen Sinn in Deutschland wieder weckten, Stücke von religiöser Tendenz, ja Darstellungen biblischer Gegenstände auf der Bühne erschienen und willkommen geheißen wurden. Die Abendmahlsertheilung in Schiller's Maria Stuart wurde zwar nirgends gespielt, aber doch fast überall die modificirte Scene der Beichte und Absolution.

Wie weit die Ansicht vom Wesen des Theaters selbst unter den Geistlichen vorgedrungen war, lehrt uns eine Vorlesung des allgemein verehrten Predigers Dräseke in Bremen (1815 veröffentlicht): „Ueber die Darstellung des Heiligen auf der Bühne."

Er beseitigt zunächst die gemeine Nützlichkeitsfrage an das Theater, indem er sagt: „Die Kunstwelt ruhet auf sich selber, ist in sich selbst beschlossen. Man kann als vernünftiger Mensch eben so wenig fragen: wozu die

Kunst diene? als man fragen kann: wozu der Glaube, die Tugend, die Weisheit diene? Und es heißt die Kunst, die freie, erniedrigen, wenn man an ihrer königlichen Hand um Brod, oder, was ebenso schlecht ist, um Beifall bettelt; oder mit ihr beschäftigt, irgend etwas Anderes als sie selbst meint."

Er fragt nun: warum die höchsten, die heiligen Gegenstände der Bühne verwehrt sein sollen, deren Darstellung doch den bildenden Künsten zugelassen wird? „Kann das in ihrem Verhältniß zur Darstellung des Heiligen etwas ändern, daß der scenische Künstler durch seine Mienen, Geberden, Stellungen, Worte das bewirkt, wofür der Maler Farben, der Bildhauer den Marmor hat? Und daß bei dem Schauspieler Künstler und Kunstwerk in Eins verschmelzen, während bei allen andern beides getrennt erscheint? — Ich sehe hieraus für die Bühne nichts Nachtheiliges folgen. — Auch das Spiel als Kunst betrachtet ist hoher Ernst. Es werde nur Alles recht verstanden, recht geschieden!" —

Nun führt er aus: daß der Schauspieler das Heilige nur an sich darstellen wolle und keineswegs die Prätension mache: seine Individualität als dessen Erfüllung gelten zu lassen; wie denn auch die Zuschauer, trotz aller erwünschten Kunsttäuschung, den Schauspieler nicht mit der dargestellten Person verwechseln. „Es kann folglich," schließt er, „nicht von Heuchelei und dergleichen die Rede sein, weil ja hier Niemand betrogen werden

soll, und wer sich gleichwohl betrogen fühlte, sich selbst betrogen haben müßte*).

Dräsecke giebt aber zu: daß, wie für die theatralische Kunst nicht Alles ausführbar sei, aus äußeren Gründen, es auch moralisch zu große Gegenstände für sie gäbe. Den übrigen Künsten wäre das Heiligste darzustellen eher vergönnt, weil sie der Phantasie noch freien Spielraum lassen: was ihr angedeutet wird, weiter auszuführen, die Bühne dagegen nur unternehmen durfe, was sie auch zu vollerem Genügen der Einbildungskraft darzustellen vermöge.

„Moralisch zu groß würde sein eine Gesetzgebung auf dem Sinai, eine Oelbergsscene, eine Kreuzigung, eine Auferstehung, eine Himmelfahrt. Diese Gegenstände erheben sich theils schon als symbolisirte Ideen, die das Höchste umfassen, was in eine Menschenseele kommen kann und die man daher lieber im Gemüthe trägt, still und heilig, als durch ein gar zu körperliches Bild gleich=

*) Dies Argument schlägt den alten Vorwurf gegen die Schauspielkunst nieder, den schon Solon gegen Thespis äußerte indem er mit dem Stock auf den Boden stieß und ausrief: „schämst du dich nicht, so viel zu lügen?“ Die Schauspielkunst ist eine Täuschung, über welche Publikum und Künstler durchaus offen übereingekommen sind, also nichts weniger als Lüge: ja es würde dem Schauspieler sehr verdrießlich sein, wenn das Publikum einmal den Schein für Wirklichkeit nahme und vergäße: daß es dem Künstler die Täuschung zu danken habe.

sam äußerlich verwirklicht und dadurch ihrer Herrlichkeit entäußert sieht; theils auch steigen sie, als für sich allein stehende Facta, zu sehr hinweg über alle gewöhnliche Maße in den Erscheinungen des Lebens, als daß sie zwischen den Coulissen nicht verkümmern und eben in dieser Verkümmerung alle Würde der Kunst aufheben sollten.

Aber außer diesen großen geheimnißvollen Akten ist die Religion auch ein integrirender Theil des Menschenwesens, ist der Hauptfaden, der sich durch das Gewebe des Menschenlebens, als eines übersinnlichen Daseins, fortspinnt. So gedacht hat die Religion nichts, was sie der Bühne entzöge. Sie gehört sogar auf die Bühne. Noch mehr: Die Bühne darf sich, was ihr gehört, nicht streitig machen lassen, auch wenn der Mißverstand damit umginge; oder sie weihete sich einer freiwilligen aber unverzeiblichen Erniedrigung und raubte ihrer Krone die schönste Perle. Ein Luther, Bannflüche nicht achtend und vor Kaisern und Fürsten nicht zitternd, ein Paulus zu Athen oder zu Ephesus, oder zu Jerusalem, oder zu Rom, für den neuen Glauben wirkend und zum Märtyrertod sich bereitend; ein Johannes, im Gefängnisse derselbe wie an Herodes Hoflager und an den Ufern des Jordan; diese und ähnliche sind aus keinen statthaften Gründen moralisch zu groß für die Bühne. — Schande für den Dichter, oder für den Schauspieler, oder für das Publi=

tum, wenn irgendwo die Perle solcher Vorwürfe zertreten wird! Die Kunst hat dies nie zu verantworten. Auch am Altare kann Göttliches zu Spott werden unter ungeweihten Händen."

Solche Ansichten schienen der Bühne wieder ihr altes Recht zurückzugeben: sich als Dienerin des göttlichen Wortes im weiteren Sinne zu betrachten. Die Aufführung der Weihe der Kraft, des standhaften Prinzen, der Andacht zum Kreuz, des Saul von Alfieri, des Moses von Klingemann, Johannes von Krummacher, Jephta von L. Robert u. A., gaben in der That dem Repertoir eine fast vergessene Physiognomie wieder. Aber die fromme Miene hielt nicht lange an, nahm sich auch, bei der alten, bunten Zusammensetzung, neben den ärgsten Fratzen wunderlich genug aus. Denn das burleske Element behauptete sich fortdauernd neben den Erscheinungen des reinsten und ernstesten Geschmacks.

An Theatern, wo jeden Abend gespielt wurde und die zum täglichen Brode gewordene Kunst durch Abwechselung gewürzt werden mußte, mochte das kunterbunte Repertoir allenfalls Entschuldigung finden; aber auch die Hoftheater, welche wie in Stuttgart, Karlsruh, Manheim, Dresden, Weimar, Dessau u. s. w., höchstens vier, wohl auch nur zwei Spieltage in der Woche hatten, — ihr Publikum also sehr wohl durch ein abwechselndes Repertoir innerhalb der Grenzen des besseren Geschmacks,

hätten fesseln können — auch diese zeigten sich völlig festgefahren im Gleise des alten Herkommens und spielten auf ein und derselben Bühne, mit ein und demselben Kunstpersonale Alles, von der geistlosesten Hanswurstiade bis zum abstrakt literarischen Experiment. Selbst Goethe's Direction huldigte diesem Mischmasch des Repertoirs. Er fügte sich hierin den Forderungen des hohen und niedern Publikums, obgleich er sich des Nachtheils davon deutlich bewußt war.

„Es wird schwer halten," sagte er zu Eckermann „daß das deutsche Publikum zu einer Art von Urtheil komme, wie man es etwa in Italien und Frankreich findet. Und zwar ist es besonders hinderlich, daß auf unsern Bühnen alles durcheinander gegeben wird. An derselben Stelle, wo wir gestern den Hamlet sahen, sehen wir heute den Staberl und wo uns morgen Don Juan entzückt, sollen wir übermorgen an den Späßen des neuen Sonntagskindes Gefallen finden. Dadurch entsteht bei dem Publikum eine Confusion im Urtheil, eine Vermengung der verschiedenen Gattungen, die es nie gehörig schätzen und begreifen lernt. Und dann hat Jeder seine individuellen Forderungen und seine persönlichen Wünsche, mit denen er sich wieder nach der Stelle wendet, wo er sie realisirt fand. An demselben Baume, wo er heute Feigen gepflückt, will er sie morgen wieder pflücken und er würde ein sehr verdrießliches Gesicht machen, wenn etwa über Nacht Schlehen gewachsen wären.

Ist aber jemand Freund von Schleben, der wendet sich an die Dornen.

Schiller hatte den guten Gedanken, ein eignes Haus für die Tragödie zu bauen, auch jede Woche ein Stück blos für Männer zu geben; allein dies setzte eine sehr große Residenz voraus und war in unsern kleinen Verhältnissen nicht zu realsiren."

Des Nachtheils, den diese Vermengung auch für die Schauspielkunst haben mußte, erwähnt Goethe hierbei nicht, aber er liegt am Tage. Nicht nur daß das Publikum zu derselben Verwirrung der Erwartungen von den Kunstlern, wie von dem Orte wo sie spielten, veranlaßt wurde, auch die Darsteller wurden, bei so extremen Aufgaben, in der Spielweise bald hier bald dorthin gezogen. Wie oft schlichen sich Burleskenmanieren ins Trauerspiel ein und umgekehrt wohl das ideale Pathos in die Posse. Ein aus allzu heterognen Elementen gemischtes Repertoir läßt schlechterdings die Ausbildung eines reinen Styles der Darstellung nicht zu. Ludwig Devrient's Genie mochte der Klippe Hohn sprechen, welche darin lag: heut den König Lear und morgen Schneider Kakadu oder gar Frau Rußfackel*) zu spielen, den Kunstgenossenschaften

*) Die Rolle einer Schornsteinfegerwittwe in einer Gesangposse, einer Burleske des untersten Ranges, worin er sang und tanzte.

aber, wie den Theaterbesuchern im Allgemeinen, mußte das Durcheinander des deutschen Repertoirs geschmackverderblich bleiben.

Das am weitesten ausgebildete theatralische Leben in Wien hatte das Aergste dieses Uebelstandes bereits beseitigt und der Burleske besondere Bühnen und besondere Schauspieler angewiesen. Jetzt suchte man dort auch die Absonderung Gattung, die der Oper anzubahnen. Oper und Schauspiel wurden zwar noch auf beiden Kaiserl. Theatern abwechselnd gegeben, aber Schreivogel und Treitschke suchten doch die Kunstpersonale zu sondern und jedes für sich zu consolidiren; dies wurde für die Schauspielkunst mit jedem Tage wichtiger und nothwendiger.

Die Spielweise der Hiller'schen, Dittersdorfschen, Salieri'schen, so wie der französischen leichten Opern hatte die Schauspielkunst von ihrer natürlichen Entwicklung nicht abgelenkt, Gluck und Mozart hatten sogar ihren idealen Fortschritt vorbereiten helfen. Die Talente, welche zugleich der Oper und dem Schauspiele angehörten, hatten in beiden fast gleiche Darstellungsweise inne halten könne; nur geringe Steigerung des Vortrages und der Gerberde forderte der musikalische Ausdruck dieser Meister. Auch Mehul, Cherubini und die gleichzeitigen französischen Componisten blieben noch dem natürlichen Ausdrucke treu.

Beethoven, der mit seinem Fidelio bisher ungekannte Tiefen der Innerlichkeit des Ausdrucks eröffnete*), führte sogar die mimische Darstellung zur größten Einfachheit und individuellen Charakteristik zurück. Es ist eine sehr bemerkenswerthe Eigenheit, daß die Rollen in Fidelio sämmtlich wie die eines Schauspieles auszuführen sind; der musikalische Ausdruck fordert nicht die leiseste Uebertreibung des Spieles.

Bisher waren die italienischen Componisten es allein, die in ihrer Virtuosität, neben dem Mangel an Charakteristik, das opernhafte Spiel, die bedeutungslosen Bewegungen, den outrirten Ausdruck herausgefordert hatten.

Gleichzeitig mit Beethoven aber, und sogleich mit stürmischem Erfolge, war ein Genie auf dem Kampfplatze erschienen, das den Schmelz des italinieschen Feuers mit dem dramatischen Verstande der Franzosen zu

*) Die beispiellose Beharrlichkeit, welcher dies wunderbare Werk seine Vollendung verdankt, verdient durch einige Daten angedeutet zu werden. 1803 begann Beethoven die Composition, welche am 20. Nov. 1805 zum erstenmale in Wien aufgeführt wurde. Sie gefiel nicht. Der Meister nahm eine Umarbeitung, von der Ouvertüre an, damit vor, wonach ein ganzer Act weg fiel. Bei der Aufführung 1806 sprach das Werk mehr an, aber Beethoven nahm es abermals zurück um noch acht Jahre lang daran zu bessen. Nun erschien es endlich 1816 in seiner jetzigen Gestalt und bahnte sich den Weg zu allgemeiner Bewunderung.

vereinen wußte und, ganz im Gegensatz zu Beethoven's Innerlichkeit, die Aeußerung des Ausdrucks auf das Gewaltsamste steigerte. Es war Spontini, der mit seiner Vestalin und dem Fernand Cortez den entschiedensten Einfluß auf die Operncomposition gewann. Die Heftigkeit und Gluth der Leidenschaft ging nun in ungestümer Gewalt bis an die Grenze des menschlichen Ausdrucks und der menschlichen Kraft; hier mußte also auch die Darstellungsweise gewaltsam und outrirt werden. Jetzt war es Zeit die Oper vom Schauspiel zu trennen, damit die übertriebenen Accente, welche Spontini einführte, nicht von der einreißenden Declamationsmanier der Tragödie — der sie so nah lagen — aufgegriffen wurden.

Wie verhielt sich nun diesen mannichfachen Bereicherungen, diesem lebhaften Aufschwunge des theatralischen Lebens gegenüber, die Theilnahme des Publikums?

Sie war massenhaft gestiegen, sie mehrte sich mit jedem Tage, schon mußte man den Zuschauern mehr Raum in den Theatern schaffen — aber diese Theilnahme fing an ihre Innigkeit zu verlieren. Das kennerhafte und feingestimmte Parterre, das Schröder in Hamburg gesammelt, das im ersten Jahrzehnt der Iffland'schen Direction in Berlin, während der Glanzepoche in Weimar existirt und im Wiener Burgtheater sich fort und fort erhalten hatte, das aufmerksam jedes Dichterwort, jede Miene und Bewegung, jede Schwebung in der Declamation

des Schauspielers verfolgte, das ein und dasselbe Stück immer wieder sehen konnte und seine Lust daran hatte zu sehen: ob dieser oder jener Moment dem Künstler wieder gelingen, oder ob er eine neue Nuance in demselben anbringen würde — dies Paterre der wahren Theaterfreunde hatte sich fast überall zerstreut. Der ab- und zuströmenden Menge hatte es Platz gemacht, die, wenn auch mit gespannter Theilnahme, doch mehr aus Neugier, Schaulust, gesellschaftlichem Interesse sich sammelte, keinen fortgesetzten, zusammenhängenden Antheil hegte, den Eindruck des Abends nach seiner Stimmung hinnahm und führerlos heut so und nächstens anders über ein und dieselbe Vorstellung richtete.

Ehedem war die Zahl der Theaterfreunde klein gewesen, verstohlen nur hatte der und jener - - besonders unter den jungen Leuten — sich eingefunden, wie warm und nachhaltig aber ihr Antheil, beweisen unter Anderem die vielen werthvollen Portraits von Schauspielern und Schauspielerinnen, welche damals im Stich erschienen, also auch gekauft wurden; während nun, da alle Welt ins Theater ging, da dessen Vorgänge zum Tagesgespräche geworden waren, nicht mehr das Bild des berühmtesten Schauspielers die Herausgabe bezahlt machte.

Die Theilnahme des Publikums war allgemeiner geworden, aber flüchtiger.

So war denn auch der laute Beifall gestiegen; doch

haben wir ihn noch weit entfernt von dem Mißbrauch unsrer Tage zu denken. Der Hervorruf war noch immer eine seltne Ehre, selbst Iffland, der bis jetzt sich am meisten um äußern Beifall bemüht und ihn erlangt hatte, wurde auch bei Gastspielen nicht nach jeder Vorstellung, sondern meistens nur bei der ersten und letzten, als Willkomm und Abschied, hervorgerufen.

Je ausgedehnter und unruhiger das Theaterleben geworden war, um so mehr förderte und verbarg es künstlerische Immoralität. Hie und da wurden schon Beschuldigungen gegen einzelne Schauspieler laut: daß sie ihren Beifallsdurst auf unerlaubte Weise zu befriedigen suchten, daß Freibillets ihnen den Applaus garantirten, daß sie mit den Journalisten unter eine Decke spielten, wohl auch, da sie sich auf Andre nicht verlassen mochten, mit eigner Feder für ihre kritische Anerkennung sorgten. Solche Schauspieler waren aber damals noch verrufen: die Kunstgenossenschaften wie die Directionen trugen Scheu sich mit ihnen einzulassen.

Die Beifallssucht der Künstler, so wie die Neugkeitsgier des Publikums, wurde durch das immer mehr um sich greifende Gastspiel nicht wenig genährt. Goethe war deshalb ein entschiedener Gegner desselben. Auf den Vorwurf: daß er dem Publikum die Bekanntschaft mit fremden Künstlern vorenthalte, antwortete er: „sind sie schlechter als unsre Schauspieler, so wollt Ihr

sie nicht sehen, sind sie besser, so sollt Ihr sie nicht sehen." Nur die bedeutendsten, auf deren Besitz Weimar keinen Anspruch machen konnte, die aber seinem Personal zum Muster und zur Befeuerung, dem Publikum zum Maßstab des Geschmackes dienen mochten, wie Iffland, Frau Unzelmann-Bethmann u. A. berief er angelegentlich. Und in diesem Sinne waren die vielen Kunstreisen der ersten Talente durch ganz Deutschland auch von wohlthätigem Einflusse, denn ihre Ausbildung bezeichnete bis zu diesem Momente hin, immer noch Fortschritte der Kunstentwickelung im Allgemeinen, deren Verbreitung dringend wünschenswerth war. Andrerseits aber war dies Ueberhandnehmen des Gastspiels ein Zeichen, daß die Virtuosität des Einzelnen in der Schauspielkunst anfing die Geltung der Gesammtwirkung zu überragen; wie denn das Gastspiel selbst offenbar nachtheilig auf die Harmonie der Darstellung wirken mußte.

Denn der Eintritt eines fremden Schauspielers bringt jederzeit eine fühlbare Alteration des Ensemble hervor. Ist er ein Meister, so wird er den Nachtheil auszugleichen, vielleicht sogar einen neuen Gesammtgeist, und einen bessern, wecken können, aber man ließ damals schon viele mittlere Talente zum Gastspiele zu, weil die Abwechslung Mode war und weil man sich dadurch bequemer die Bekanntschaft der in Deutschland vorhandnen Talente verschaffen wollte. Hierdurch mußte die Uebereinstimmung des Zusammenspieles zuletzt gänzlich gesprengt und das Reper-

toir zu einer bloßen Koppel von Paradepferden für die Gastspieler werden, die keineswegs zur Förderung des guten Geschmackes gleichen Strang zogen.

Aus allen Bereicherungen des Kunstlebens -- das wird beim Ueberschauen der bisherigen Resultate klar — wuchsen neue Gefahren für dasselbe auf. Seine Erweiterung höhlte es innerlich aus. Der Höhenpunkt der Entwicklung drohte zum Wendepunkte für den innern Werth zu wenden.

Die historischen Stücke mit ihrem großen Personal, die Vermischung der idealen mit der realistischen Schule, die durch Iffland autorisirte Virtuosenrichtung, das Gastspiel, alles das bedrohte die Harmonie der Darstellungen Das ideale declamatorische Pathos, der Einfluß der neueren Oper, die größeren Schauspielhäuser gefährderten die charakteristisch natürliche Spielweise, die Suprematie der Literatur, in ihrem neuen Aufschwunge, drohte den Schauspieler zum bloßen Herolde des Dichterwortes zu machen.

Noch nie hatte die Schauspielkunst sich so glänzenden Versuchungen, so verlockenden Gefahren gegenüber befunden, jetzt thaten ihr gesinnungstüchtige Führer Noth.

Es waren alle Elemente gewonnen, um der Nation ein vollkommenes Theater anbieten zu können, es kam nur darauf an sie zu sammeln, gleichmäßig auszubilden und die gemeinsame Richtung auf ihre wahre Bestim-

mung hinzulenken. Kunsterfahrne Führer waren es, die ihr Noth thaten.

Aber Schreivogel, vielleicht der fähigste unter Allen, die jetzt das Steuer führten, war eingeengt in die Wiener Verhältnisse, Klingemann, Holbein, Herzfeld, Schmidt, Professor Rode, waren eben fähig genug eine würdige Praxis in ihrem Kreise zu erhalten, aber nichts darüber hinaus. An den meisten Hoftheatern regte sich gar die Neigung: ein büreaukratisches Regiment an die Stelle des künstlerischen zu setzen; Goethe war ihr Opfer geworden, Schröder war todt und Iffland todt.

Von jeher waren die Errungenschaften der Schauspielkunst wieder in Frage gestellt gewesen, wenn der Führer, dem sie zu danken waren, ausschied; denn dem Theater fehlten Einrichtungen, welche die Fortbildung des Erworbenen von den Persönlichkeiten unabhängig machten.

Organisation war es, deren das Theater bedurfte; consequente Ausbildung dessen, was Joseph II., Dalberg und Schröder versucht und gewollt, um die Kunst in sich selbst ihren Schwerpunkt und die Kraft zu fortdauernder Erneuerung finden zu lassen; um sie fähig zu machen: die erlangte Entwicklung den höheren Culturzwecken der menschlichen Gesellschaft anzuschließen.

Und wirklich geschah in dieser Periode auch ein Schritt, der das deutsche Nationaltheater dem eigentlichen Ziele seiner Idee hätte zuführen, es zu dem hätte machen

können, was sein Name versprach: der Staat zeigte den Willen sich der dramatischen Kunst zu bemächtigen.

Die glorreiche Gesetzgebung aus Preußens Unglücksjahren war es, welche auch hierin weit in Deutschlands Zukunft vorausgriff.

In dem am 16. Dec. 1808 zu Königsberg erlassenen Publikandum, betreffend die veränderte Verfassung der obersten Staatsbehörden, wurde das Theater den Anstalten zugezählt, welche Einfluß auf die allgemeine Bildung haben, und deshalb, gleich den Akademien der Wissenschaften und Künste, der Section des Ministeriums für den öffentlichen Unterricht und Cultus untergeordnet.

Diese Maßregel kann einer oberflächlichen Betrachtung unerheblich erscheinen, in der That aber enthält sie die wesentliche Grundlage vollkommenster Ausbildung des theatralischen Lebens nach allen Seiten hin.

Daß die preußische Regierung diese im Sinne gehabt, daß sie den Cultureinfluß der Künste nach seinem ganzen Werthe zu verwenden beabsichtigte, beweist des Ministers Wilhelm von Humboldt 1809 dem Könige überreichter Vorschlag: zur Organisation der Musik im ganzen Lande.

Er nennt diese „ein natürliches Band zwischen den unteren und höheren Klassen der Nation“ er sagt: „dies ist es, was ihr vorzüglich beim Gottesdienste, dessen gan-

zer Zweck es ist: alle Glieder der Nation nur als Menschen und ohne die zufälligen Unterschiede der Gesellschaft zu vereinigen, einen so großen Einfluß verschafft".

Findet dies alles nicht ebenfalls auf die Schauspielkunst die vollste Anwendung? Ist diese menschheitverbrüdernde Gewalt der theatralischen Wirkung nicht das Argument, womit Schiller seinen Aufsatz über die Schaubühne als moralische Anstalt schließt?*)

Wilhelm von Humboldt schlägt die Errichtung einer ordentlichen musikalischen Behörde vor, von welcher die Verbesserung der öffentlichen Musik ausgehen und deren Aufsicht sich bis auf die im Dienste der Gemeinden angestellten Musikanten (Kunstpfeifer) erstrecken solle.

Von welchem segensreichen Einfluß konnte nicht erst eine theatralische Behörde werden, von welcher systematische und durchgreifende Verbesserung der Schaubühnen ausgehen und deren Aufsicht sich bis auf die kleinste Wandertruppe im Lande erstrecken würde! Wie übereinstimmend hätte eine solche Behörde die von Kaiser Joseph ausgesprochene Bestimmung der Bühne: daß sie zur Verbreitung des guten Geschmackes und zur Veredlung der Sitten wirken solle, in Erfüllung bringen können!

*) S. 201 dieses Bandes angeführt.

Humboldt fährt fort: „Unläugbar ist, daß die öffentliche Erziehung der Musik nicht entbehren kann, theils um der so leicht einreißenden Rohheit entgegenzuarbeiten, noch mehr aber um das Gemüth früh an Wohlklang und Rhythmus zu gewöhnen. Man kann es überhaupt nicht genug wiederholen: Kunstgenuß ist einer Nation unentbehrlich, wenn sie noch irgend für etwas Höheres empfänglich bleiben will; durch welche Kunst aber ließ sich derselbe bis in die untersten Volksklassen verbreiten, als durch Musik?"

Unfehlbar ist diese Frage — was die tiefgreifende Wirkung betrifft — zu Gunsten der Schauspielkunst zu beantworten und Alles, was Humboldt sich von der Musik für die öffentliche Erziehung verspricht, kann die Schaubühne in höherem Maaße leisten. Sie sammelt alle Künste in den gewaltigen Brennpunkt des unmittelbaren Lebens und wirkt nicht nur durch den Reiz des Schönen, sondern auch durch bestimmte sittliche Anwendung.

Wenn die Verordnung vom 16. Dec. 1803 in allen ihren Folgerungen zur Ausführung gekommen wäre, wie die Gesinnung des Ministers es verhieß, so wäre damit der dramatischen Kunst ein organisches Gedeihen garantirt gewesen. Das theatralische Leben würde eine systematische Entwicklung genommen haben, wie der Staat sie allen seinen Anstalten bereiten muß, und ganz von selbst würde sich die Befriedigung aller Forderungen

ergeben haben, welche schon so lange an die Bühne und an den Schauspielerstand gemacht worden waren.

Aber die Zeit war noch nicht gekommen die Kunst in das höhere Stadium ihres Lebens und Wirkens, in das der staatlichen Bedeutung zu heben. Die Ausführung jener Verordnung verstieß in Berlin gegen die genaueren Beziehungen des Hofes zum Theater, welche Iffland eifrig zu erhalten bemüht war. Zunächst mochte ihn dabei seine persönliche Neigung, dann aber auch die Ueberzeugung leiten: daß das Theater noch einige Zeit als ein Schooßkind des Hofes erhalten werden müsse, weil die Zugeständnisse und materiellen Vortheile, welche es zu seinem Flor brauchte, nur durch die Gunst des Hofes zu erlangen seien.

Die Geschichte, die immer durch ihren Verlauf die Nothwendigkeit der Dinge darthut, hat durch ihre nächste Periode dieser Ansicht beigestimmt.

So kam es denn, daß die Oberaufsicht des Cultusministeriums nur dürftigen Einfluß äußern konnte, auch bald formell gestürzt wurde, als Preußen überhaupt die Schwingen seines Staatslebens wieder kürzte.

Die veränderten Bestimmungen über die Verfassung der Behörden vom 27. Oct. 1810 rangirten das Theater unter die öffentlichen Anstalten zur Bequemlichkeit und zum Vergnügen und überwiesen es der Polizei mit Ausnahme der Theater in den Residen-

zen, welche in Absicht auf ihre Direction vom Hofe ressortiren sollten.

Dem Ministerium für Cultus und Unterricht wurde nur noch überlassen, falls es in Absicht auf das Theater Bemerkungen zu machen habe, solche dem Staatskanzler oder dem Polizeichef mitzutheilen.*)

Das war das niederschlagende Ende eines erhebenden Anfangs. Zu einer öffentlichen Anstalt zur Bequemlichkeit und zum Vergnügen — eine Bezeichnung, welche die schimpflichste Deutung herausfordert — war das Theater erniedrigt. So tief, wie sie fast niemals in der Schätzung gestanden hätte, eine Kunst herabgesetzt, welche durch ihre merkwürdige Elasticität ein so erstaunlich rasches Wachsthum gezeigt und endlich eine gerechte Anerkennung der erleuchtetesten Staatsmänner gefunden hatte.

Denn welche Kunst, welche Wissenschaft oder andere menschliche Thätigkeit hat einen so wunderbaren Entwicklungsprozeß aufzuweisen, als die deutsche Schauspielkunst?

Aus den untersten Volksschichten hervorgewachsen sahen wir sie bis in's siebenzehnte Jahrhundert eine trotzige Unabhängigkeit bis zur Verwilderung treiben; daraus mit beispielloser Energie sich aufreißen, nur von fremd-

*) Unterm 24. Nov. 1810 wurden sammtliche Acten über Theateranstalten von Seiten des Unterrichtsministeriums an die Polizei abgeliefert.

ländischer Poesie genährt, die erste Achtung der Nation erringen, und dadurch die vaterländische dramatische Literatur erst erwecken und sich nachziehen.

Es ist oft gesagt worden: Deutschland habe eher Schauspieler als Schauspieldichter gehabt; im Grunde liegt das in der Natur der dramatischen Kunst, nur hat in keinem andern Lande die Dichtkunst so lange auf Förderung der Bühne warten lassen.

Als aber nun unsre moderne Literatur erstand, mit welcher Hingebung hat die Schauspielkunst ihrem Aufschwunge gedient! Mit wie viel Kämpfen und Plagen haben ihre begeisterten Vorkämpfer jeden Fortschritt erkauft! Und dennoch, Trägerin des Köstlichsten, was der Geist unsers Volkes geschaffen, ist sie, wenn auch beliebt, doch geringgeschätzt geblieben; ihr buntes lustiges Leben, welche eine Menge von Menschenopfern hat es verschlungen! Von einem glänzenden Resultate zum andern fortgewachsen, haben alle ihre Führer doch entmuthigt und am Gelingen ihrer Mühen verzagend, die Zügel aus der Hand gelegt.

Keine Kunst hat mehr Heroen und Märtyrer, als die Schauspielkunst aufzuweisen. Denn die Häupter der Schulen haben mit ihrem Einfluß auf die Kunst zugleich einen sittlichen ausgeübt, sie mußten ihr besseres Wollen gegen den Widerstand der festgesessnen Gewohnheit, des Vorurtheils und der Gemeinheit durchsetzen. Alle großen

Führer der Schauspielkunst mußten bedeutende Charaktere sein.

Und nun, da die — mit andern Völkern verglichen — über hundertjährige Versäumniß der deutschen Schauspielkunst in raschem Fluge rühmlich eingebracht, da der Gipfel des Parnaß erstürmt, der Lorbeer mit der Dichtkunst getheilt war, jetzt muß der Freund der Kunst mit sorgenvollen Blick umhersehn: welch eine Stelle in der Kette des Nationallebens wohl das Theater finden werde?

Dies lebendige Auge des Völkerlebens, das von jeder Regung desselben beseelt wird, das Alles auffaßt, Alles wiederspiegelt und dem man jede Freude, jedes Leiden des großen Organismus ansehen kann, dieser treue, lebenswarme Seelenspiegel, er war dem deutschen Volke geworden, so weit die Kunst ihn verschaffen konnte. Dem Antheile jedes Standes, jeder Bildungsstufe, jedes Geschmackes war genug gethan, nichts regte sich in der Nation, was nicht auf der Bühne vertreten war. Von der harmlos lustigen Volksposse bis zur hochpoetischen Tragödie, die ganze Stufenleiter der verschiedensten Gattungen, gesunde und krankhafte, alle bewegte sie der Pulsschlag der Zeit. Was wird nun — das ist die bange Frage dieses geschichtlichen Wendepunktes — was wird nun geschehen, um die Kunst selbständig und gesund zu erhalten und stark gegen die Versuchungen, die wir rings um sie gelagert gesehen haben, damit sie dem Volke wirklich sei, was sie ihm sein soll?

In diesem Momente, wo Deutschland das fremde Joch abgeschüttelt hatte, ein neuer Völkerfrühling über Deutschland hinwehte und ihm eine freie und selbständige Entfaltung seines Lebens verhieß, jetzt durfte doch auch die Schauspielkunst hoffen, ihren wichtigen Platz in der organischen Bewegung des Nationallebens einzunehmen.

Sie durfte es hoffen, weil sie, ihrer Natur nach, jede Regung der Nation zu theilen hat. Aber sie theilt auch ihre Schicksale. Das ist die einzige Deutung für ihre nächste Zukunft. Nichts bewegt den gewaltigen Körper der Zeit, was nicht auch den Herzschlag der kleinen Kunstwelt bestimmte, und was dem ganzen Volke widerfährt, geschieht auch seiner Bühne.

Ende des dritten Bandes.

Die Quellen,

aus denen ich für die vorliegende Arbeit geschöpft, an jeder betreffenden Stelle anzugeben, war unmöglich; das Buch wäre dadurch unförmlich angeschwollen. Auch haben so viele Materialien aus mündlichen Ueberlieferungen und Erkundigungen, durch Correspondenzen und Reisen eingezogen, oft auch körnchenweis aus Schriften ganz heterogenen Inhaltes gesammelt werden müssen, daß der Nachweis zu umständlich und für den Leser lästig geworden wäre. Ich mußte darauf verzichten.

So außerordentlich freundliche Unterstützung auch meine Arbeit gefunden, so vielen Dank ich dafür in die Nähe und Ferne zu richten habe, sind mir dennoch viele Quellen unzugänglich, vielleicht auch unbekannt geblieben. Möglich, daß dieser Mangel sich nach Verlauf einiger Zeit bessern läßt, jedenfalls würden mir Zurechtweisungen darüber willkommen sein.

Hier folgt die Angabe derjenigen Bücher, welche ich für meine Arbeit benutzt habe; die Namen derer, in denen ich geforscht, aber keine wichtige Ausbeute gefunden, darf ich übergehn.

Gervinus: Geschichte der poetischen Nationalliteratur; Theater und Kirche, von Heinr. Alt; Mone: altteutsche Schauspiele und Schauspiele des Mittelalters; Moritz Haupt: Zeitschrift für deutsches Alterthum; Heinr. Hoffmann: Fundgruben für Gedichte deutscher Sprache; Fichard's Frankfurt'sches Archiv; Schlager: Wiener Skizzen aus dem Mittelalter; Flögel: Geschichte des groteskKomischen, Geschichte des Burlesken; Grieshaber: über die Ostersequenz; Gottsched: nöthiger Vorrath; Hans Sachs; Jakob Ayrer: opus theatricum; Schmelzle: Schulspile; Tieck: deutsches Theater; v. Schenk: Gesch. der dram. Literatur und Kunst in Spanien; Ulrici: Shakespeare's dramatische Kunst; Graf Baudissin: Ben Johnson und seine Schule; Charles Magnin: les origines du théâtre en Europe; Emile Morice: histoire de la mise en scène depuis les mystères jusqu'au Cid; Oeuvres de Louis Riccoboni; englische Tragedien und Comedien; englische und französische Comedien; Polyeuctus der christliche Martyrer, von Cormart; Gesch. des Gymnasiums zu Altenburg; Freiberger Nachrichten; neue Erweiterungen der Kenntniß; deutsche Monatsschrift; v. Bucher: sämmtl. Werke; v. Loen: gesammelte Schriften; v. Besser: ges. Schr.; Heinr. Lindner: Karl XII., eine Haupt- und Staatsaction; Tzschimmer: die durchlauchtigste Zusammenkunft; A. W. Schlegel: dramaturgische Vorlesungen; Kehrein: die dram. Poesie der Deutschen; J. Tittmann: die Nürnberger Dichterschule; Prutz: Vorlesungen über Geschichte des deutschen Theaters; Schmidt: Chronologie des deutschen Theaters; Schütz: Hamburger Theatergeschichte; F. L. Schmidt: dieselbe in seinem Almanach für's Theater; Lebrün: dieselbe; Plümicke: Berliner Theatergeschichte; Geschichte des Theaters von Leipzig (Blümner); Oehler: Gesch. des gesammten Theaterwesens von Wien; Gesch. des Mecklenb. Theaters; Lewald: Theaterrevue; derselbe: Entwurf zu einer praktischen Theaterschule; Fink: Wesen und Geschichte

der Oper; Stäudlin: Geschichte der Vorstellungen von der Sittlichkeit des Schauspiels; Beiträge zur Historie und Aufnahme des Theaters; Theodor Mundt: über den Ursprung der modernen Bühne (Rötscher's Jahrbücher); Harlekin, oder Vertheidigung des grotesk Komischen (J. Möser); auserlesene Sendschreiben an Gottsched (Handschriften auf der Leipziger und Dresdner Bibl.); Leben und Thaten der Neuberin, Probe eines Heldengedichtes von Meyer; Müller: diplomatische Geschichte von Dresden; Hasche: Dresdens Denkwürdigkeiten; Müller: Gesch. und Tageb. der Wiener Schaubühne; derselbe: Abschied, Biographie und Theatergesch.; Sonnenfels: Briefe über die Wiener Schaubühne; Phil. Haffner: gesammelte Schriften; J. Fr. Löwen: Theatergeschichte (in seinen Schriften); Lessing's Schriften; Reichardt's Gothaischer Theaterkalender; desselben Gothaisches Theaterjournal für Deutschland; über die Leipziger Bühne 1770; Briefe über die Seyler'sche Gesellschaft, Frankf.; Schink: über Brockmann's Hamlet; dessen Hamb. Theaterzeitung, dramaturg. Monate, dramaturg. Fragmente, Literatur- und Theaterzeitung; Zeitung für Theater und andere Künste; Journal für Mode, Theater und andere Künste; Ephemeriden; Annalen des Theaters (Bertram); neues Theaterorgan für Deutschland; Kritik des Personals der Seconda'schen Gesellschaft; Engel's Mimik; Brandes: Lebensgeschichte; Jos. Lange: Biographie; Perba: Gallerie von deutschen Schauspielern, Biographien von Schauspielerinnen; Biogr. von Phil. Klingemann, Abt; Meyer: Friedr. Ludw. Schröder; Fragmente eines Schauspielerlebens; L. Schneider: Gesch. der Berliner Oper und des Opernhauses; Levezow: Leben und Kunst der Frau Schick; Eckardt-Koch, was er ist und wie er es wurde; Iffland: über meine theatral. Laufbahn, Fragmente über Menschendarstellung, Almanach für's Theater; Böttiger: Entwicklung des Iffland'schen Spieles; Briefe über Iffland's Spiel (Leipzig 1804); Z. Funk. Erinne-

rungen aus dem Leben Iffland's und Ludwig Devrients; Kotzebue's Schriften; Tieck: Phantasus; Doring: Goethe's Leben; Wachsmuth: Weimars Musenhof; Weimar'sches Album; Schiller's Schriften; Briefwechsel mit Körner, mit Goethe; Goethe: Schriften, Briefe an Kirms; Eckermann: Gespräche mit Goethe; Falk: Erinnerungen an Goethe; Saat, gesät von Goethe (Leipzig und Weimar 1808); Dräseke: über Darstellung des Heiligen; F. L. Schmidt: Aphorismen; Castelli: kleine Schriften; deutsches Theater, wie es ist, war, sein sollte und als Hoftheater sein könnte (Deutschland 1801); dramaturg. Blatter (Frankf.); kleine Beiträge zur Hannover'schen Dramaturgie; neue Berlinische Dramaturgie; neue deutsche Dramaturgie; Annalen der Berliner Nationalbühne; Theaterjournal v. der Schmieden (Altona); Münchner, Wiener u. a. Theaterjournale; allgemeine Theaterzeitung von Rhode; illustrirte Theaterzeitung; Abendzeitung; Morgenzeitung; Morgenblatt u. a. bekannte Zeitschriften; Wiener, Mannheimer, Berliner, Würzburger, Münchner, Stuttgarter, Petersburger u. a. Theateralmanache; Theaterlexicon; Brockhaus' Conversationslexicon; Krünitz: Encyclopädie.

Namen- und Sachregister.

A.

C.

G.

H.

J.

K.

L.

S.

T.

W.

Z.

Berichtigungen.

Seite 53 Zeile 2 von unten statt Weller lies Wallen
= 73 = 4 = oben = Gend'armen lies Gensd'armen
= 91 = 6 = = = beschränkt lies befähigt
= 135 5 unten ist nach 1000 fl. einzuschalten: als Theaterdichter
= 137 3 statt Jaur lies Jautz
= 189 3 = = nein lies wie
255 3 = = ähnliches lies Aehnliches
259 11 = oben großer Meister lies großes Muster
302 = 10 = Tering lies Turing
339 12 = unten Erhaltung lies Erfüllung



Druck von Otto Wigand in Leipzig.













































































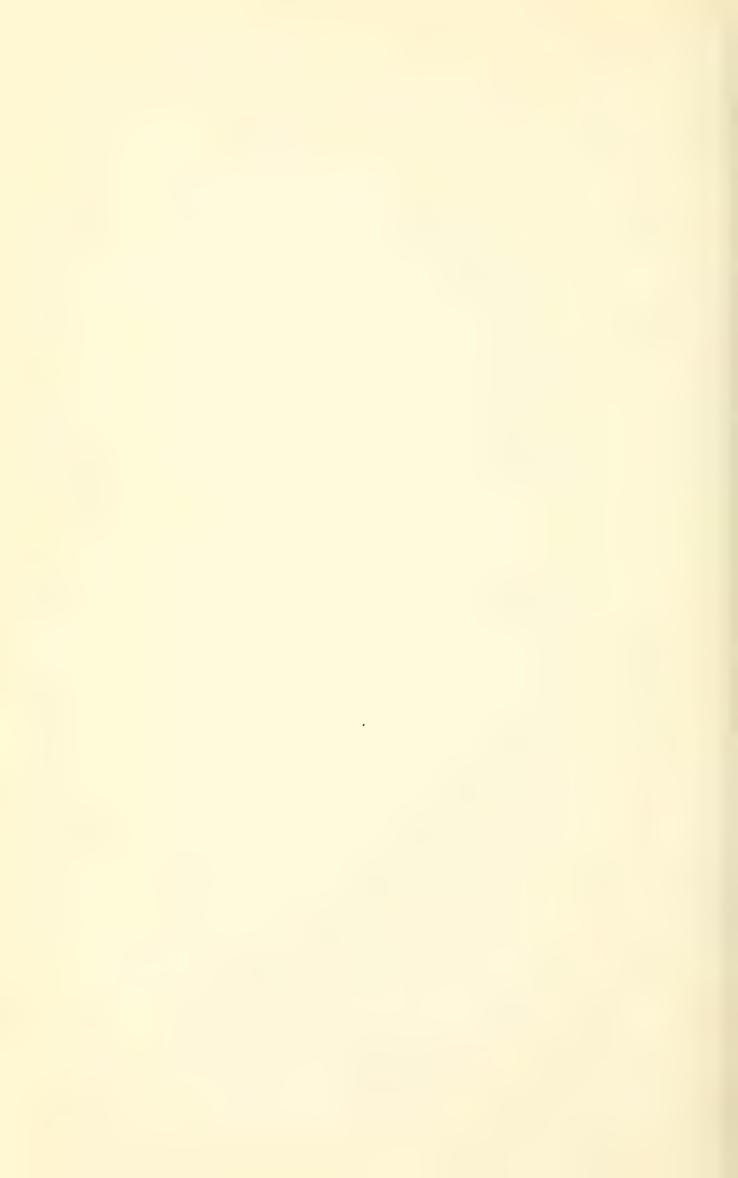










































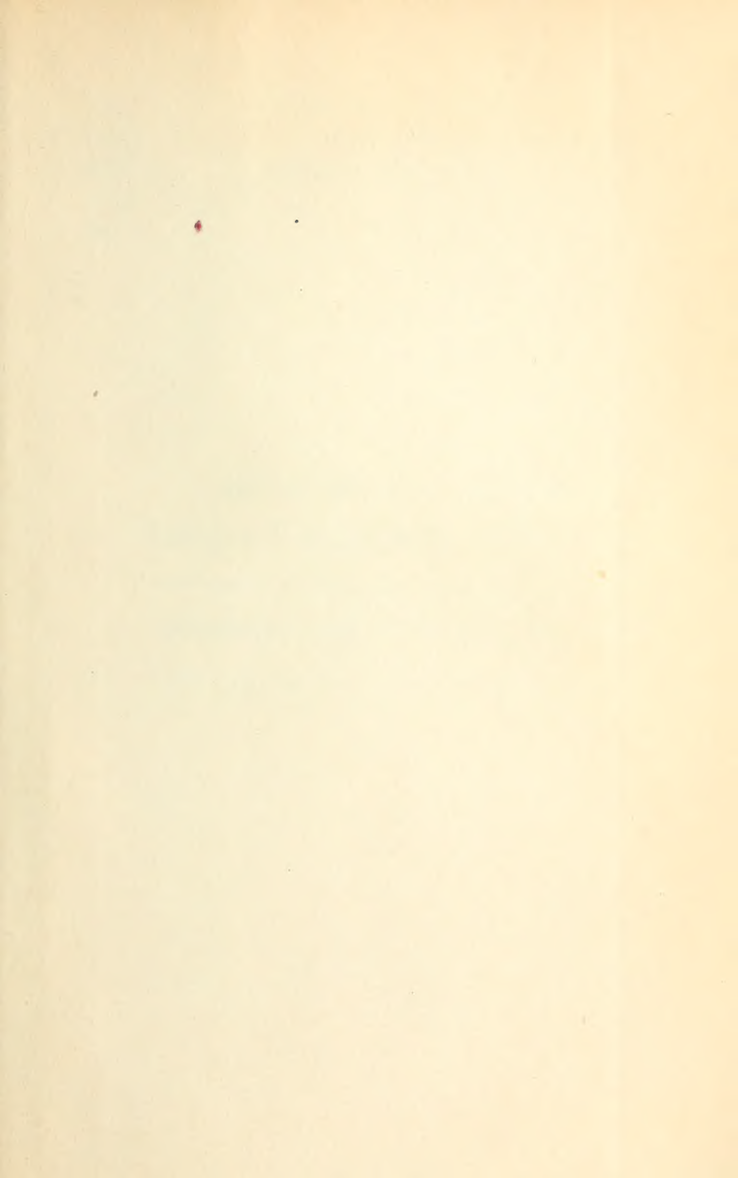


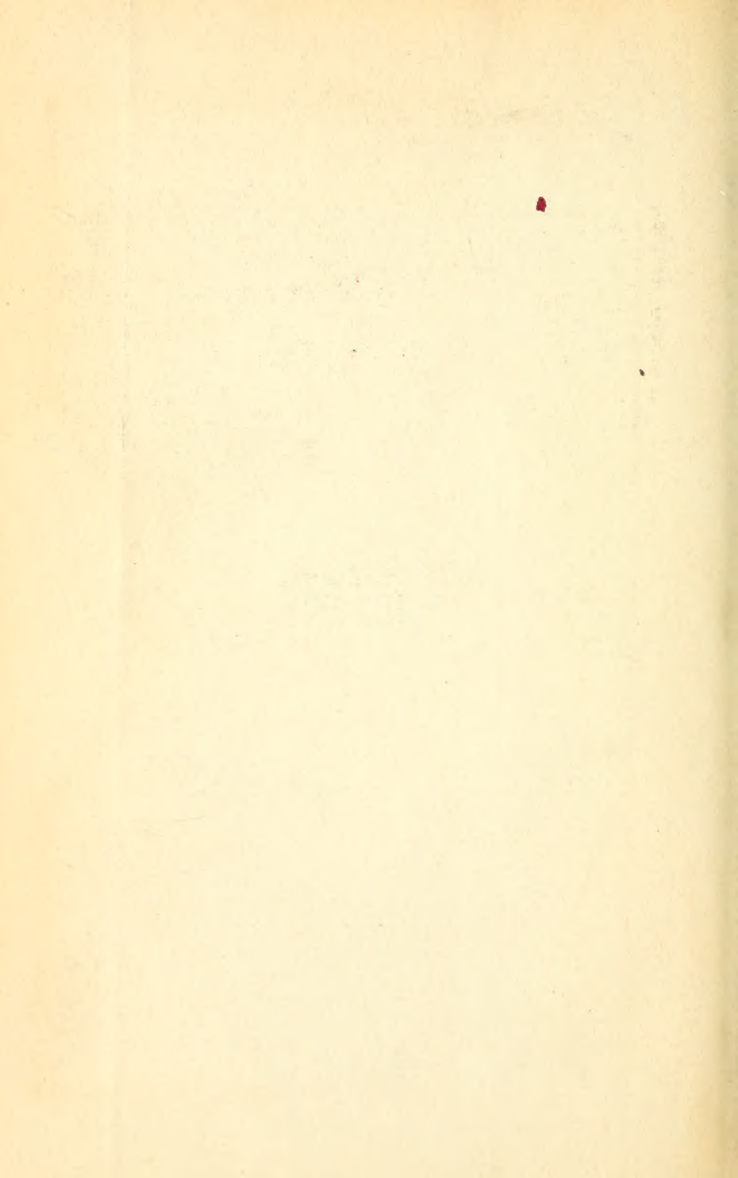












Devrient, Eduard
Dramatische und dramaturgische Schriften

